BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

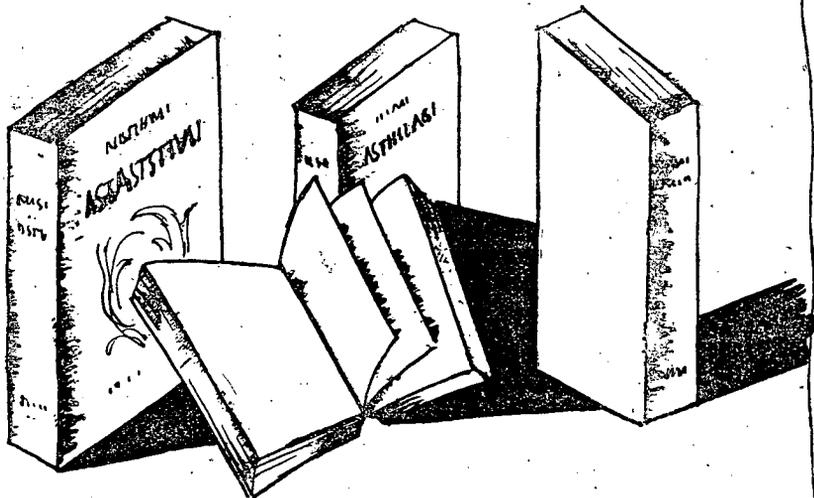
In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XII - NUMERO 10 - OTTOBRE 1951

Sommario

Direzione: Roma - Via dei Gracchi 128 - Telefono 33.138 — *Redaz. napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese*, presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - Tel. 33.138 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Giorgio ALBERTAZZI

Folco LULLI

Arnoldo FOA'

Franca MARZI

A. Maria FERRERO

lorenzaccio

Regia di **Raffaello Pacini**

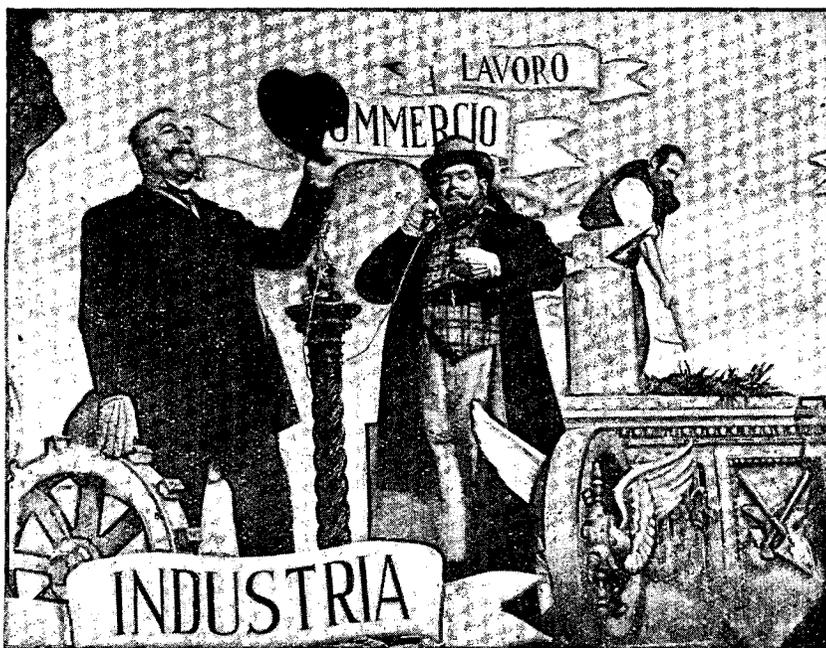
Produzione: R. G. FILM

Distribuzione:

LUX FILM

ALESSANDRO BLASETTI

PRESENTA PER LA

CINES

"ALTRI TEMPI..."

(Zibaldone n. 1)

il primo della serie di un cinema mai visto

Organizzazione Generale:

CARLO CIVALLERO

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XII - NUMERO 10 - OTTOBRE 1951

Avviso ai lettori

Questo di ottobre è un fascicolo normale: il successivo sarà doppio e conterrà la sceneggiatura, tradotta in italiano a cura di Fernaldo Di Giammatteo, del film Viale del tramonto, *con un saggio critico sul regista e una filmografia completa, cosí come è stato fatto nei numeri 2-3 per* La terra trema *di Luchino Visconti e in quelli 8-9 per* Il silenzio è d'oro *di René Clair.*

Il successo di questi numeri speciali ci ha indotto a dare piú ampio sviluppo per il futuro a tale iniziativa, non limitandola alla pubblicazione di sceneggiature di film classici *o moderni di particolare interesse, ma includendovi anche testi importanti per gli studiosi di cinema. Si alterneranno cosí ai consueti fascicoli antologici della rivista, il cui materiale saggistico potrà essere ancora maggiormente selezionato e che daranno pur sempre alla Direzione e Redazione la possibilità di seguire con ampi panorami critici sia i film che le pubblicazioni sul cinema e di fare il punto sui maggiori problemi del momento, numeri speciali che conterranno testi di fondamentale importanza per gli studiosi.*

Questa iniziativa non risponde solo a fini di carattere culturale e al desiderio di offrire al lettore, in capo a ogni anno, un complesso di saggi e di studi indispesabili ad ogni persona colta, come la rivista del resto ha fatto fin dai suoi inizi ormai lontani, ma anche a scopi piú pratici. Infatti l'Editore intende, in questo modo, mettere alla portata dei lettori ed abbonati di Bianco e Nero, *e conseguentemente di un pubblico sempre piú vasto, opere che, stampate isolatamente, dovrebbero purtroppo, dati gli attuali costi della carta e della stampa, venire poste in vendita a prezzi non accessibili a molti: e sono forse i piú tra gli studiosi ed amatori del cinema.*

L'attuale crisi del libro non consente a nessun editore, con le sole proprie forze, di andare adeguatamente incontro ai bisogni culturali di quelle categorie che dispongono di mezzi sempre piú ridotti da distrarre alle esigenze materiali della vita, né tanto meno in un settore particolare come è quello degli studi cinematografici, che non ha un numero tale di lettori da permettere collezioni a carattere popolare. Il libro, purtroppo, resta da noi ancora un lusso e il suo acquisto è possibile solo per coloro che nel bilancio domestico hanno una voce, con relativo congruo stanziamento, destinata alle " spese voluttuarie ". Ma si tratta in genere di persone che non comprano libri, in special modo quando sono di studio.

L'iniziativa della rivista, siamo sicuri, incontrerà il gradimento e l'apprezzamento di tutti i lettori ai quali possiamo annunciare fino da oggi di esserci assicurati i diritti di traduzione di alcune fra le maggiori opere apparse in questi ultimi anni e delle sceneggiature di quei film che fanno testo nella storia del cinema.

Spiace, per contro, all'Editore avvertire che col prossimo anno sarà costretto a limitare al massimo il numero dei cambi e degli omaggi della rivista anche in considerazione del maggior onere che viene ad assumere con questo nuovo e più importante indirizzo redazionale. Ritiene che i lettori se ne rendano conto e comprendano come solo una decisa volontà di giovare alla cultura cinematografica lo abbiano indotto, anche a costo di sacrifici, a non abbassare il tono della rivista per fini commerciali di smercio e di pubblicità, realizzando i facili guadagni di certa piacevole e coccolata stampa in rotocalco.

Bianco e Nero *ha una tradizione e un prestigio da difendere: essa esercita una funzione importante nei confronti degli studi cinematografici, che per prima ha promossi in Italia; è stata la voce e la palestra della parte spiritualmente più avanzata degli uomini di cinema e di quegli intellettuali maggiormente sensibili alle espressioni della vita contemporanea; rappresenta in questo strano mondo del cinema l'esigenza della cultura. A questa funzione la rivista non intende venire meno, sicura di trovare l'appoggio e il conforto dei suoi lettori e di quanti apprezzano ancora l'onesto lavoro condotto con serietà e indipendenza.*

Luigi Chiarini

Il fattore tempo nel film

I

Profilo di teorie

E' risaputo che le discussioni inerenti alla natura del tempo hanno affaticato le menti degli antichi e dei moderni filosofi, e, di esse tuttora è nell'aria qualcosa di piú di una eco, il che sembra dimostrare l'importanza e la vitalità dell'argomento.

Sarebbe fuori luogo in questa sede pensar ad un'analisi approfondita delle varie correnti di pensiero, basterà cogliere qualche aspetto che si riallacci idealmente all'argomento, in esame. E' all'antichità cui si fa per prima ricorso: Aristotele considera il tempo come un'entità indipendente, o successione secondo un *primo* e secondo un *dopo*, entità ch'egli ritiene *misurabile* e che, per usar una frase attuale, si esprime come: esperienza di un rapporto irreversibile ed indipendente dalla volontà umana e che nel succedersi dei *prima* o dei *dopo*, cioè degli eventi, non postula fra essi un nesso necessario di causalità.

A secoli di distanza, Sant'Agostino, pensoso sull'intima, misteriosa natura del tempo, dopo essersi chiesto che cosa esso sia, risponde in un celebre passo delle « Confessioni »: « se nessuno me lo domanda lo so, se voglio spiegarlo a chi me ne domanda non lo so piú. Tuttavia senza esitazione affermo che se nulla passasse non esisterebbe il tempo passato, e se nulla non arrivasse non esisterebbe il tempo futuro, e se nulla fosse non esisterebbe il tempo presente ».

Questa posizione concettuale « relativizza » per cosí dire il tempo in genere, il che parrebbe, se non si erra, ridurne, se non annullarne quell'indipendenza cui si riferiva lo Stagirita, e l'esistenza del tempo è condizionata dai mutamenti che *in concreto* ne diventano la misura, sia che definiscano la durata di un singolo evento, o quella che intercorre fra il principio e la fine di due eventi in successione intervallata, intendendo per durata: un fluire di tempi-limiti, o tempi che consentono la piú fugace delle sensazioni in un dato istante, ma pur sempre ben limitata. Ma, alla logica del Dottore della Chiesa non poteva sfuggire la contraddizione che si appalesa considerando oggettivamente il tempo come unidirezionale ed unidimensionale, infatti: il tempo doveva allora risultar composto di una estensione passata ed una futura, divise da un punto intermedio che rappresenta il presente privo di durata (1),

(1) M. Todeschini: *La teoria delle apparenze,* pagg. 37-38. Il Todeschini inoltre, ammesso che il tempo t sia rappresentabile con una certa retta indefinita generabile per accrescimento di tempuscoli dt giunge alla rappresenta-

altrimenti parteciperebbe alla natura del passato, del futuro, un presente dunque senza durata, il che pone sulla via dell'assurdo perché: il presente è l'unico tempo nel quale esiste la realtà del soggetto e del mondo esterno, stante che il passato non esiste piú e l'avvenire deve ancor giungere (1). Il tempo presente è pertanto costituito da durate finite, diverse da zero, esso cioè varia *per salti*. Questa dimostrazione del Todeschini introduce pel tempo la nozione di *quanto* dovuto nel campo della fisica al Plank e piú oltre si vedrà come questa concezione si attagli alla dinamica del film.

Per contro, il tempo è da Kant considerato insieme allo spazio, una delle due forme pure dell'intuizione sensibile, forma del senso intimo, come lo spazio è la forma pura del senso esterno, e Kant respinge la dottrina che il tempo abbia realtà assoluta, e cioè contraria tanto a Leibniz che a Newton che ritengono *il tempo* come esistente in se stesso, per Kant invece esso è un *a priori*, non ricavabile dall'esperienza.

Si giunge cosí ai contemporanei e fra questi spicca il Bergson la cui teoria del tempo-memoria, è in maniera sorprendente scolpita in un frammento di Leonardo; infatti il Nostro Sommo ha scritto che: « A torto gli uomini si lamentano della fuga del tempo incolpandolo di troppa velocità mentre è di bastevole transito. Una buona memoria di che natura ci ha dotati fa si che ogni cosa lungamente passata ci parrà esser presente ».

Il Bergson poi in *Matière et Mémoire*, insiste sul fatto che le questioni relative al soggetto ed all'oggetto, alla loro distinzione ed alla loro unione sono da porsi in funzione del tempo piuttostoché dello spazio; rilievo questo che sembra perder un po' della sua consistenza ove lo si riferisca al film per il quale permane la soluzione del problema di conferirgli la terza dimensione, d'altro canto non sembra conforme alla realtà asserire che: noi percepiamo praticamente solo il passato, giacché il presente pure è l'inafferrabile progresso del passato che rode l'avvenire. La natura quantica del tempo, e per render l'immagine, si vorrebbe dire, la sua fine struttura granulare, sembra risolvere, questa preoccupazione del Bergson.

Per quanto concerne la realtà, Jeans pensa che: deve essere fornita di stabilità altrimenti non sarebbe tale, (il che è falso perché non è contraddittoria una realtà instabile colla realtà in se stessa, osserva lo scrivente) e noi non potremmo avere cognizione di essa, dietro ai

zione di esso colla relazione

$$\Sigma\ dt = t + K \qquad (1)$$

dt è l'attimo del presente, piccolo a piacere ma diverso da zero. Se fosse uguale a zero sarebbe

$$o = t + K \qquad t = -K \qquad (2)$$

per la (2) il tempo rimane costante il che è in antitesi col fluire del tempo presente che va continuamente ad accrescere quello passato. Poiché all'origine dei tempi K = o e se è sempre dt = o la (2) porterebbe alla T = o (3); *il tempo cioè non esisterebbe.*

(1) Vedi nota a pag. precedente.

cambiamenti caleidoscopici della natura deve esistere un caleidoscopio permanente che dia unità allo scorrere degli eventi. Per questa ragione taluni filosofi hanno insistito che la realtà deve esser senza tempo, ed il tempo, definito coll'immagine di Platone è « una nobile immagine dell'eterno » (1). Ma non è difficile constatare che se il tempo in sé *non è causa di qualsiasi evento,* nessun evento può darsi se non entro il Tempo. Bradley dopo aver scritto che ogni cambiamento deve esser relativo a qualcosa di permanente ammette che senza dubbio v'è una contraddizione insolubile e soggiunge che rimane il fatto che il *divenire* richiede l'*essere* e il *permanere* con cui è possibile la successione. Ma come si concilia il fatto della successione sé, piú oltre lo stesso A. scrive che il tempo non è reale e proclama la sua non realtà per il suo stesso inconsistente tentativo di esser un aggettivo del non tempo?

E si tace qui della concezione fisiologica del tempo enunziata da Von Cryon, il quale, riteneva che a quel modo che i tre canali semicircolari colla loro triplice orientazione forniscono la sensazione dello spazio; la chiocciola invece come apparecchio analizzatore dei suoni funziona come organo algebrico, ed eseguendo le sue operazioni in successivi momenti, dà la sensazione del tempo; ed ancor non è possibile soffermarsi su quanto hanno scritto sul tempo fisici come Einstein, astronomi come Eddington, matematici e filosofi come Russell, fisiologi come Lecomte de Nöuy e perfino romanzieri come Wells e Werfel. Davvero si è tentati di pensare alla natura, ed al ruolo del tempo come a qualcosa di « mefistofelico » e in maniera, forse non corretta si potrebbe definirlo: come memoria del passato, sensazione-limite del presente, intuizione del futuro.

II

Relazioni fra tempo e film

I cenni rapidissimi profilati nel paragrafo precedente, e il tentativo di render il concetto di tempo considerandolo in tre momenti empirici: memoria, sensazione, intuizione, permettono sostituire ad una determinazione trascendentale di quello, una concezione basata sui movimenti e sui cambiamenti, che sembra intrinseca al film. Se tempo è lo sbocciare di una corolla, il fluire fino della sabbia in una clessidra, il moltiplicarsi di una cellula, lo stabilirsi dell'arco diastaltico, il ritmo di sistole e diastole cardiache, se tempo è la velocità della luce che perfino dopo milioni di anni giunge a noi da universi spenti, se tempo è ogni fatto che scandisce la vita, *tempo* sarà il film, ed in modo particolare, giacché immagine, movimento, luce ed il mutarsi sono fusi in esso per dar vita ad un destino diventato evento dei piú rivoluzionari sotto l'aspetto, estetico, artistico, morale, sociologico, economico. Nel caso allo studio il concetto di tempo prende le mosse, ai fini dell'ana-

(1) J. Jeans: *I nuovi orizzonti della Scienza,* pag. 100.

lisi cui s'intende sottoporlo, dalla piú elementare esperienza che lo rappresenta cioè: il fotogramma isolato, unico. Ciascun di questi si identifica in un tempuscolo-limite capace di fornire attraverso la spazialità o immagine cui aderisce, una sensazione dotata di sufficiente chiarezza. Tuttavia il fotogramma *in sé è solo un momento statico,* un momento puntualizzato, è solo un *presente* che ben poco può informare sui residui del passato che lo ha preceduto, ed altrettanto lasciar congetturare sugli sviluppi del futuro che lo accompagnerà. In tale ipotesi il tempo assume, sembra prevalentemente, caratteristica fisica, ricorda il tempo dell'orologio che enumera gli istanti del suo fluire in maniera per tutti uguale. Varierà invece la sensazione che l'immagine isolata provoca in quanto carica di un « momento estetico », risultandone di conseguenza una sensazione piacevole o spiacevole, intesa nel significato che è nell'uso comune. Ma sotto l'aspetto di una concezione pura della vita, cioè slegata dalla temporalità, il considerare separatamente ogni immagine di cui consta il film porterebbe alla conclusione, contraddetta dall'esperienza, che tutte sono sullo stesso fondo, *espressioni del presente,* giacché se il *prima* ed il *poi* sono collegati da un ordine logico che è loro congruente, essi sono in effetti distinti e segnati nei loro confini da un salto quantico, che neppure è colmato dalla azione tendenzialmente unificatrice ed organizzatrice della memoria, volta ai ricordi, alle singole sensazioni. Viceversa immagine elementare e tempuscolo elementare costituiscono *un cronotopo,* cioè uno spazio-tempo che, secondo le moderne vedute, si identifica colla famosa quanto discussa quarta dimensione. Ciò che conta in definitiva di rilevare rispetto alla immagine, o fotogramma singolo, è che esso acquista un completo significato logico ed estetico allorquando appare *relativizzato* rispetto a quello che lo precede ed a quello che lo segue, ossia in quanto esso contiene l'elemento di un *passato* ed a sua volta crea in quello che è il presente un altro elemento destinato a diventare eredità per un futuro. In pratica la mancanza di questa logicità temporale è percepita ogni qualvolta la vicenda svolta nel film rivela fratture di concetto e di forme e segna perciò un susseguirsi di *tempi* incongruenti, e semplicemente giustapposti e non correlati. Non può tuttavia sottacersi che il processo di segmentazione or ora profilato è in parte artificioso giacché l'assumere la sola caratteristica di *sezione limite, di tempo* passato o di presente o di futuro per ogni fotogramma, è meramente questione di classificazione di comodo, in quanto in ciascuna immagine collegata sono compresenti in varia misura le tre diverse sezioni del tempo.

Se dall'immagine si passa ora a considerare una serie di immagini, sufficienti a delimitare uno « sviluppo elementare » dotato di una sufficiente autonomia estetico-artistica, si avrà un *quadro* che altro non è se non una successione di tempuscoli, cioè una durata intesa nel senso bergsoniana. Anche a tale proposito qualche obbiezione potrebbe sollevarsi nei confronti di detto criterio; l'inizio infatti e la fine di detta durata parrebbero in funzione della sensibilità di chi, nel suo subbiettivismo, li determina.

A tutto rigore, in piú di una eventualità, decidere nell'uno o nell'altro senso, cioè restringer od allargare i limiti, appare talora maggiormente frutto di intuizioni rapidissime che di cauto raziocinio, e l'ispirazione artistica coi suoi sforzi, la sua logica dell'imprevisto e dell'inconscio sorretta dalle innumeri risorse della tecnica *di ripresa cinematografica,* riesce a creare una complessità nuova, una dinamica di sensazioni, vale a dire in ultima analisi, una *dinamica di tempi.*

Ma l'*uno nel molteplice e il molteplice nell'uno,* riferiti alla variabile fisionomia del tempo e intesi, ora come causalità ed ora come correlazione, si ritrovano appieno solo nel film *in toto* considerato. Altra cosa è analizzarne i singoli quadri, altra è invece tentar una sintesi che rispetto al tempo miri a delimitarne, sia pure in via approssimativa, la relativa uniformità, o il modo secondo cui essa varia. Purtroppo questo valutare riesce impreciso poiché avviene secondo criteri qualitativi, subbiettivi, variabili non solo da soggetto a soggetto, ma in uno stesso soggetto in differenti circostanze, perché è da sottolineare che la natura del tempo nel film è essenzialmente tempo-sentimento: ma: sentimento, secondo Gemelli, è una reazione allo stato di forza provocato soggettivamente e provoca a sua volta un adattamento. Quindi non ha alcun significato come voleva Raul affermare un rapporto fra sentimento e consapevolezza di forza, bensí ha significato l'affermare che il sentimento agisce come un regolatore dell'azione e che esso reagisce a seconda delle varie circostanze e condizioni in cui l'azione si esercita (1) e piú oltre lo stesso A. giustamente afferma che: siamo dunque di fronte ad una materia fluida che invano può taluno sperare di fermare in formule ben fisse e determinate, la cristallizzazione in manifestazioni precise è proprio ciò che non si riscontra mai negli stati affettivi, vi è una enorme variabilità temporale delle reazioni affettive; vi ha un *passare piú o meno rapido da uno stato all'altro,* il che ci rivela che bisogna andar cauti nel servirci di schemi per descrivere gli stadi affettivi, questi schemi troppo logici sono ben lungi dalla realtà (2). Queste osservazioni si attagliano senza difficoltà al film, che in sé inteso, è fra le piú importanti fabbriche di sentimenti del mondo moderno, d'altro lato, nel corsivo alcune parole pongono in rilievo il fluire del tempo considerato in maniera discontinua, e in definitiva si potrà dire che il tempo nel film, appaia esso come coordinata indipendente entro cui la vicenda si svolge, ovvero lo si veda come espressione di un dinamismo psicologico, ha rispetto al film stesso la caratteristica di una imprescindibilità. Questa imprescindibilità che in concreto diventa un elemento a contenuto estetico caratterizza la cosí detta « sequenza » concetto col quale si vuol stabilire il ritmo psicologico all'azione svolta nel film.

Anche in questo caso non è possibile fornire una definizione esatta

(1) A. Gemelli, G. Zunini: *Introduzione alla psicologia,* pagg. 241-242, Milano 1947. (Corsivo dello scrivente).
(2) Vedi nota 1.

del concetto accennato; per lo piú si parla di *ritmo lento, veloce,* di *azione incerta, slegata,* e cosí via. Ora è evidente che il definir lenta o veloce la sequenza, intesa come *tempo psicologico* non ha alcuna relazione col tempo fisico, che per sé è del tutto neutrale, ed allora ci si chiede se non esiste qualche criterio che soccorra. Sotto l'aspetto subbiettivo, e quello empirico si nota che l'azione lenta è contraddistinta da una uniformità tradotta in un complesso di sensazioni che tendono ad esser spiacevoli o addirittura lo sono e questi poi si identificano nella noia o nell'altra evenienza per cui il tempo dell'orologio sembra si allunghi, l'opposto invece pare aversi quando si tratta di un ritmo a sequenza veloce, tuttavia non è chi non veda come l'allungarsi o l'abbreviarsi del tempo fisico in relazione ad un fattore puramente estetico, la sequenza, non risolve il problema posto all'inizio, perché necessariamente ad un ritmo lento e ad uno veloce non corrispondono sensazioni, sentimenti spiacevoli e piacevoli. Tutto ciò denota che talora il voler porre definizioni ad ogni costo, rasenta se non l'assurdità, ma una inutile pretesa, ed è solo concesso di far riferimento ad una specie di giudizio medio espresso dalla generalità, visuale critica questa piuttosto sconfortante ed aggravata dalla discrepanza di giudizi che si stabilisce fra il giudizio dei critici e quello delle folle in cui l'irrazionale e la passionalità influiscono notevolmente. Può in conclusione osservarsi che l'intuizione del tempo-psicologico collegata al film è unicamente empirica, e cioè *a posteriori* e non è — è bene sottolinearlo ancora — né necessaria, né universale, come succede per gran parte delle proposizioni della geometria e: *la differenza fra tempo e cambiamento non è in fondo che una differenza logica, il primo non essendo che il secondo concepito come intuizione empirica* (1).

L'analisi ulteriore di alcuni momenti tecnico-artistici inerenti al film servirà a chiarire quelle che si potevano considerare come generalità sul tempo-psicologico del film. La rassegna, non si illude d'esser completa, essa dovrebbe anche considerare la serie di rapporti che sorgono dall'aver dato voce e soprattutto musica al film, e l'aver aggiunto un'altra sequenza e accoppiato alla spazialità delle immagini in coordinato movimento le vibrazioni sonore considerate come espressioni dello scorrer del tempo secondo una teoria fisiologica, non solo ma psicoestetica e accentuando che il *tempo* e le sue suddivisioni hanno nella musica alla loro base una struttura squisitamente matematica per cui le espressioni, lento, veloce, e simili, acquistano significato ben piú preciso di quello che si rileva pel film inteso come dinamica di spazi. Sembra chiaro che lo stabilire in ogni caso una ideale correlazione fra i due *tempi* accennati sollevi in teoria ed in pratica una serie di problemi di vasta portata, la cui esistenza particolarmente si appalesa allorquando, all'*azione cinematografica vera e propria,* si tratta di adattare una musica improntata allo spirito di quella. Tale situazione che per certi films parrebbe risolta all'inizio, si pensi ad un'opera

(1) G. Demaria: *Sul concetto di tempo,* pag. 31, Bari 1933. Si veda anche A. Tilgher: *Il tempo,* in rivista *Logos,* 1933, fasc. IV.

musicale filmata, non ha per contro entusiasmato nei suoi tentativi non numerosi, poiché altro è *cinematografo* ed altro è *teatro cinematografato* e ciò mostra che i criteri in genere validi per uno non lo sono per l'altro. In sintesi è la staticità della rappresentazione teatrale racchiusa fra le quinte la causa di ciò, essa non solo non offre, ma per natura intrinseca impedisce la gamma infinita di risorse che sgorgano nella « sequenza », dalle piú impensate acrobazie della macchina da presa. Per quanto concerne il film esso è stato lo stimolante per nuove forme ed espressioni di musica sulle quali sarà compito dei critici puntar le loro lenti e le loro frecce, forme ed espressioni che comunque sono innegabili. Esplorare un simile campo non è compito di chi scrive queste righe, ed inoltre esorbiterebbe dall'argomento specifico. E' necessario ora invece constatare che la soluzione del problema sta nella correlazione e non nella semplice giustapposizione del tempo-musica, rispetto a quello scandito dalle immagini, cioè dal film nella sua complessa totalità strutturale. Fatta tale premessa si è al tentativo di profilare in termini di tempo, taluni *momenti* del film piú sopra definiti tecnico-artistici; resta però sottinteso che non si intende con ciò svincolare il *tempo* dallo *spazio* (immagini) sino a renderlo autonomo, ciò che sarebbe del resto impossibile, e svuoterebbe di ogni contenuto la analisi che segue. E' solo per comodità ed opportunità di indagine che il tempo viene, sino ad un certo punto, isolato; taluno potrà soggiungere che vi è dell'arbitrio, in questo limite, ed ancora si noti che i punti oggetto di indagine sono esemplificativi, la loro enumerazione neppur stabilisce una gerarchia di importanza e non esaurisce la loro totalità empirica, praticamente illimitata. Come conseguenza il costruirvi sopra una coordinata teoria appare quanto mai problematico.

Si considerano ora: il *primo* ed il *primissimo piano cinematografici.* Ambedue esprimono una esagerazione di una realtà, e in un tempo fisico usualmente breve cercano di ottenere un effetto artistico in sé, ed *uno* psichico, meglio si dirà una sensazione, massimi, ma un film di soli *primi* e *primissimi* piani apparirebbe un assurdo artistico e psicologico, sicché quella tecnica offre sí l'esempio di una specie di principio di *minimo mezzo sui generis,* e come mezzo vi sarebbe per una parte *il tempo, ma condizionato nella durata,* da un fattore indefinibile di discrezionalità. Ciò è stato generalmente percepito dai vari registi, e nel film moderno, forse si nota un minor uso, rispetto al passato, *dei primi e primissimi piani,* allorquando tale genere di *ripresa,* rappresentò un'innovazione su cui si fu portati ad insistere.

Il tempo psicologico che essi creano, tempo si oserebbe dire *focalizzato,* se l'esprimersi cosí non apparisse paradossale, tende ad incider per lo piú in modo rapido, e la sensazione piacevole o la repulsione suscitate da alcune situazioni recate nei primi e primissimi piani, pare perfino raggiungere un *urto psichico,* e osservando però attentamente si può forse ritenere che nella continuità dinamica del film, quelli rappresentino una *discontinuità, un salto,* destinato a colorire vieppiú *un presente.*

Un altro e diverso significato rispetto *al tempo, alla sequenza* assumono invece le « dissolvenze » sia che l'immagine o le immagini svaniscano gradualmente lasciando il posto ad un'altra, che compaia, con contorni subito chiari e normali, sia che allo svanire graduale di una, salga in sostituzione, quasi da un fondo, un'altra i cui contorni invece si delineano per gradi. E' evidente che nelle dissolvenze del primo tipo si intendono evitare passaggi altrimenti bruschi, e il tempo della dissolvenza è un tempo che tende ad *allungarsi* raggiungendo lo scopo di ammorbidire le sensazioni, di protrarle; in quelle del secondo si ha invece la contemporaneità di due tempi di cui un *presente* che perde di consistenza, ed un *futuro* che diventando presente via via invece ne acquista.

Altrove (1) si è scritto, e qui è sufficiente ricordarlo, quanta parte abbiano nei film psicanalitici, o a sfondo psicanalitico, le tecniche fini di dissolvenze, di sovrapposizioni di immagini, rallentamenti nel trattare quel mondo soffice e morboso dei sogni che, è oggetto, fra i principali, di indagine nella dottrina freudiana. Solo il film colle sue tecniche poteva renderne il senso della paranormalità descritta entro *un tempo* che ne assume l'identica caratteristica, e la speciale astrazione. *La sequenza*, cosí stilizzata nel film e in quanto è contemporanea alla *spazialità* sembra poi esprimere che la famosa quarta dimensione, cioè lo spazio-tempo può subire delle deformazioni: l'uomo infatti sotto qualche aspetto avrebbe violato la barriera del tempo fisico continuo e unidirezionale. Ma si avrà occasione di ritornar piú oltre su questo punto.

Nel determinare il cosiddetto *ritmo del film*, hanno pure raggiunta importanza piú che considerevole, le carrellate. In linea generale esse sono *una somma di velocità* e quella impressa alla macchina di ripresa *accentua* la naturale dinamica dell'azione sia che questa riguardi persone, o gli oggetti, o aspetti della natura cui si vuol conferire un apparente movimento. Ma dato che la velocità altro non è che la derivata dello spazio rispetto al tempo, ne segue che si avranno *tanti tempi* quanti sono le velocità di spostamento impresse dalla macchina, tempi s'intende cui è contemporanea una diversa *sensazione*, tempi cioè psichici, che segnano ad esempio ora l'avvicinarsi velocissimo rettilineo d'immagini verso chi è spettatore, ora al contrario un altrettanto rapido annichilimento; l'uno e l'altro certamente sono irreali, ma creano uno stato d'animo nuovo, un tempo-meroria nuovo.

Gli effetti, che si ottengono poi variano a seconda che gli spostamenti siano orientati entro una delle tre coordinate dello spazio, o realizzino moti composti ad esempio quando la macchina e le strutture su cui è montata, siano a loro volta collocate su un mezzo mobile: praticamente si viene in tal modo a moltiplicare illimitatamente le possibilità delle carrellate; piú di una volta inoltre un'accorta combinazione di immagine di moti e di ritmi musicali, crea l'illusione che le imma-

(1) R. Maggi: *Riflessi dell'attuale posizione psicosociale del film*, in *Bianco e Nero*, febbraio 1950.

gini stesse siano delle paradossali note che si spostano sopra un ipotetico e mobile pentagramma.

Ma il trionfo pieno del film sopra il tempo lo si ha nel processo di rallentamento e di acceleramento, e piú ancora nell'avergli comunicata la *reversibilità*. In sintesi, i primi due processi avvengono in tal guisa: utilizzata una velocità massima di ripresa di 64 fotogrammi al secondo, il film viene invece proiettato, nel caso sia muto ad una velocità di 16 fotogrammi al secondo, e di 24 se sonorizzato; come effetto di questa tecnica la durata reale del fenomeno in ripresa, viene *dilatata sullo schermo*, e piú ancora lo potrebbe essere se si possedessero macchine capaci di un numero maggiore di 64 fotogrammi al secondo. I movimenti originari sono cosí decomposti in un ritmo nuovo che permette di coglierne particolarità altrimenti impercettibili, siano essi considerabili come pregio, o difetti. Col rallentamento si possono ad esempio studiare lo stile di un campione di nuoto nella coordinazione dei suoi movimenti, i volteggi, i passi piú estrosi di una danzatrice, il colpo micidiale di un pugile, e tant'altre manifestazioni che sfuggono nei loro dettagli alle capacità visive. Nell'acceleramento la tecnica è opposta e cioè la ripresa avviene con un numero di fotogrammi inferiore a quello che definisce il fenomeno nel suo ritmo naturale, reale e cioè se 24 fotogrammi di ripresa al secondo, dànno in proiezione il ritmo naturale, in ripresa se ne faranno solo 12, per passare a 24 in proiezione; in tal caso le immagini proiettate appaion saltellanti e si accentua la discontinuità che è invece diminuita nel primo. Dei due processi il primo è il piú usato ed è esso che in taluni film di carattere scientifico e con speciali macchine ha consentito, quando accompagnato da intelligenti *montaggi*, di seguire la crescita di una pianta, il fermarsi di un cristallo in soluzione, il moltiplicarsi di un tessuto in brodo cultura e cosí via... In generale con ragione, *si può pensare che la macchina da presa permette di osservare un fenomeno in un intervallo di tempo assolutamente indipendente dalla durata del fenomeno stesso* (1).

La macchina di ripresa e quella di proiezione creano pertanto rispetto al tempo una loro *relatività*, un loro *ordine* di *durata*, di *sensazioni*, di *risposte* intese nel senso psicologico, che creano in un *loro tempo*, dilatato e ristretto.

Tutto ciò significa che in concreto il principio di causalità, sulle cui limitazioni oggi si discute molto, e quello della correlazione subiscono uno snaturarsi, o vengono annullati; al contrario sembra che il film rallentato crei un tempo che migliora la conoscenza di certi fenomeni, la cui dinamica *è solo sotto un aspetto indipendente dal tempo*, e cioè quello dialettico, al di fuori dello stesso tempo. Tuttavia a ben riguardare il successo massimo consentito pel film è di esser riuscito a rendere reversibile il tempo, mediante la proiezione all'indietro, coll'assurdo logico apparente di vedere il *presente ultimo* che sviluppato normalmente era *un futuro*, fluire verso *un passato che invece era un*

(1) F. Monticelli: *Il cinema nell'indagine tecnico-scientifica*, in *Rivista d'informazione e di tecnica*, ed. Pirelli, febbraio 1950.

presente, e uno sdoppiamento del vettore, originale unico, ed unidirezionale tempo; cosí dalla morte si potrebbe risalire alla vita, dall'individuo perfetto all'embrione e tutto senza che nulla venisse alterato nei dettagli, il che è davvero ricco di significato se si pensa che mai o quasi è concesso il ripetersi di uno stesso fenomeno colle identiche caratteristiche; e qui non solo esse si ripetono in maniera identica, ma rovesciate nel tempo. Di tante vittorie del film questa che in realtà non esige tecniche speciali, sembra possieda la grandiosità delle cose semplici e grazie ad essa l'intima natura del tempo viene còlta e di piú lo è ancora se la proiezione all'indietro è realizzata o con vicende di rallentamento o di accelerazioni.

A guisa di conclusione

Per quanto scheletrica e ridotta a pochi punti caratteristici ai quali sarebbe fuori luogo pensare come ad una teoria, l'analisi del fattore tempo nel film sembra aver posto in sufficiente risalto ch'esso ha dato fisionomia ad *un suo tempo*. Tempo che è quanto mai complesso e che è pensabile solo secondo una concezione eclettica e cioè: fisica, fisiologica, psichica, e quest'ultima come memoria, sensazione, intuizione, giusta quanto si è profilato nel primo paragrafo. A loro volta *questi tre momenti vanno fusi nella visuale generale, di un tempo relativizzato*; è invero questa una espressione apparentemente contradditoria, infatti con essa si intende che il tempo relativizzato varia da individuo ad individuo, o per certe collettività in durate diverse della loro vita.

Sotto tale aspetto si può dire che la dinamica del film risulta *condizionata* dal tempo. Ora nei riguardi di questo si è notato che: se esso passa o cresce, o si accumula, o si perde, o fa qualunque altra cosa che non sia il rimanere rigido ed immobile davanti ad un osservatore fisso nel tempo, dev'esserci un altro tempo in base al quale si può valutare quell'attività che è del primo tempo, o che avviene lungo quel primo tempo, ed un altro tempo ancora in base al quale si muove quel secondo tempo e cosí via in una serie che sembra andare all'infinito (1). Non solo si ha quindi una serie di tempi, ma un valore che è *seriale*. Le varie tecniche del film hanno variamente modificato il tempo fino a renderlo reversibile. Sia chiaro però che tale asserzione si riferisce al *tempo del film*, o vicenda considerata come una somma di durata, giacché il tempo in sé permane irreversibile; in ogni modo sono state raggiunte gamme nuove di sensazioni, e non è forse arrischiato pensare che da altri perfezionamenti, altre siano per affiorare, e ciò indipendentemente dal fatto che il film dovunque attraversi una crisi di valori artistici ed etici, e regni un senso diffuso ora di stanchezza, ed ora di vano contorcersi ispirato ad idee deteriori. A decidere da ultimo sarà soltanto un Tempo: quello storico.

(1)Dunn J. W.: *Esperimento col Tempo*, pag. 149, Milano, 1946.

Raffaello Maggi

In tema di storia del Teatro (*)

Che Carlo L. Ragghianti ritenga filosoficamente impossibile fare la storia d'un'arte qualsiasi, come la musica o la pittura, o l'architettura, o semplicemente la storia della letteratura; che egli ritenga, sempre filosoficamente, assurdo parlare di teatro, visto che il teatro sarebbe un genere letterario, e i generi letterari non hanno, filosoficamente, esistenza: tutto ciò significa che anche lui, come la massima parte degli studiosi italiani d'oggidí, è fedele a quanto Benedetto Croce ha insegnato a tutti, da circa mezzo secolo in qua; e a me non resta che prenderne atto, come di cosa d'ordinarissima amministrazione.

Un certo stupore può invece suscitare il fatto che, con queste convinzioni, il Ragghianti si sia messo a leggere una storia del teatro drammatico (la mia): storia ch'egli crede *a priori* impossibile, d'un soggetto ch'egli ritiene inesistente.

Ma lo stupore si muta in sbigottimento quando si scopre che il Ragghianti legge, in quelle pagine, ciò che non v'è; deduce, da premesse immaginarie o spostate, conclusioni cervellotiche; mi accusa, in parole povere, di cose che non ho mai detto; oppure si mette a insegnarmi, come sue personali scoperte, altre cose che io ho chiarissimamente detto, e diffusamente delucidato.

Verissimo che tutto ciò avrebbe mediocre entità se si esaurisse in un fatto personale, fra lui e me. Ma siccome in questa sua critica egli tocca argomenti d'interesse generale, sul modo di concepire un fatto importante, qual'è appunto il fenomeno teatro e la sua storia, non sarà male coglier l'occasione per riproporne qualche punto all'esame del lettore paziente.

* * *

Di che m'accusa il mio critico? D'avere scritto un'opera che — a parte (egli dice), la lodevole « copia di dati, e informazioni competenti di prima mano, e analisi e ricerche positive » le quali « rendono sempre utile la sua consultazione » — io avrei tuttavia concepito e svolto con criteri derivanti da vecchi, superati e dannosi pregiudizi, delle piú sciagurate provenienze.

(*) Pubblichiamo assai volentieri il presente scritto con cui Silvio d'Amico replica ad alcune osservazioni fatte da Carlo L. Ragghianti nel n. 6, giugno 1951, di questa rivista, intorno alla sua *Storia del teatro*. All'articolo del d'Amico facciamo seguire una lettera di chiarimento dello stesso Ragghianti. (N. d. R.).

Il Ragghianti vi denuncia anzitutto « alcuni atteggiamenti fastidiosi di pruderie cattolica, che riflette l'angustia antistorica propria del confessionalismo »: donde (egli dice) le mie inaccettabili deplorazioni di certe feste farsesche, buffonesche, orgiastiche, e usi d'origine pagana, persistenti in piú secoli del Medioevo, e col tempo invadenti anche il Dramma sacro.

Poi m'accusa di « residui romantici » per aver detto che anche allora (nel Medioevo) « il teatro, come sempre, doveva sorgere dalla folla »; e, nello stesso tempo, « evoluzionistici », per aver distinto tre stadi essenziali nella storia del Dramma sacro (dramma liturgico, dramma misto, dramma in volgare su soggetto religioso), e per aver io condannato come « guazzabuglio » un'opera quale la *Cena Cypriani*, in quanto essa non rientrerebbe nell'« ordinato andamento lineare e parabolico » di tale evoluzione.

Ancora: asserisce il mio critico ch'io faccio « risiedere il valore del teatro non tanto nel testo drammatico quanto nello scopo di esso »; e pure lodando cortesemente la frequente bontà delle mie analisi dei testi, mi accusa di considerare il teatro com « una forma d'arte mista, cui concorrono la parola, ma anche la scena ed altri fattori ». Contro il mio giudizio che nel teatro medioevale il testo « di solito non è opera d'arte compiuta e perfetta », ma un semplice « libretto » il quale attende il suo compimento dagli abbondanti sussidi spettacolari, mi cita come « perfette opere d'arte » i testi dell'*Abraham* di Rosvita, del *Pianto della Madonna* di Jacopone, dell'addio di Cristo alla Madre nella *Passione* di Gréban, e della *Celestina*; affermando che la compiutezza espressiva di questi testi è valida di per sé, al di fuori dell'inutile questione, se essi siano o non siano atti alla rappresentazione scenica. Egli deplora che, per un simile pregiudizio, io abbia rifiutato valore drammatica al teatro di Rosvita, e si scandalizza dell'aver io definito « di gusto goffo e barbarico » una certa scena del *Dulcitius*. Pertanto mi esorta ad abbandonare, nei miei giudizi sui testi, il criterio delle loro maggiori o minori capacità sceniche, insegnandomi che un'opera di poesia va considerata come opera di poesia e basta.

Infine — se non ho capito male, perché qui le sue parole mi son parse meno chiare — egli non concorda con le mie osservazioni circa il fatto che la scena medioevale, invece d'essere unica, fosse multipla, procedendo, grazie alla simultaneità dei quadri, per continui « mutamenti » di luogo (anzi il Ragghianti, non so perché, per due volte mi fa scrivere « movimenti »). E qui finalmente il mio critico tocca terra scoprendo in questo, ch'egli chiama « il modernizzamento della tecnica », non solo un'affinità, che tutti abbiamo sempre constatato, ma addirittura una identità, col cinema.

* * *

Che cos'è dunque il teatro?

Che cosa sia per Ragghianti, confesso di non averlo inteso bene. Quanto a me, mi contenterò di rammentare modestamente che con un

tal vocàbolo si suol designare, da piú che due millenni a questa parte, quel fenomeno per cui, presso i popoli civili, alcune creature umane, collocandosi in luogo esposto alla contemplazione e all'ascoltazione d'una piccola o grande folla, propongono la concreta e vivente « rappresentazione » di certe vicende (storiche, o leggendarie, o immaginarie, poco importa) alla ilare, o commossa, o dolorosa, o comunque interessata, attiva partecipazione di quella folla. In tali rappresentazioni, durante certi periodi e presso certi popoli, ha prevalso la parte visiva — mimica, danza, coreografia, scenografia, ecc. —; in altri, la Parola con la P maiuscola. Quest'ultimo caso si è avuto particolarmente quando il testo che serviva alla rappresentazione è stato fornito, ai recitanti, dai poeti; alcuni dei quali, tra i piú grandi, si son valsi di tal mezzo per i loro messaggi spirituali al mondo.

Che cosa ha tentato di fare il sottoscritto nell'opera in questione, se non di prospettare per sommi capi le fasi di questo fenomeno, quale s'è svolto nei principali paesi di cui si conoscono le vicende? Dico il fenomeno per cui i recitanti hanno proposto al loro pubblico un testo, genericamente definito dramma (donde il titolo della mia opera: *Storia del Teatro Drammatico*).

Come dunque e perché il Ragghianti si sente in dovere di spiegare a me che un testo drammatico è un'opera in sé compiuta e perfetta, e che non va giudicata in relazione allo spettacolo che un'altra arte, o un complesso d'altre arti, potrà trarne? Proprio nell'*Introduzione* della mia opera in questione, al paragrafo 4, è detto testualmente:

E' evidente che il Dramma, in quanto opera letteraria, è intero e compiuto nelle pagine del poeta. A teatro interviene una sua traduzione materiale in forma scenica: còmpito degli interpreti, i quali la « realizzano ». Vero è che l'estetica moderna, dal Croce al Pirandello dei *Sei personaggi*, nega la possibilità di artisti che « interpretino » altri artisti; e dichiara che la cosiddetta « interpretazione scenica » è un'illusione. Secondo un detto giapponese, gli attori non possono essere altro che « se stessi e basta »; se assumono un qualunque testo scritto, se ne servono unicamente di pretesto per manifestarvi la loro personalità. Questione grossa, che abbiam trattato altrove; non la riapriremo qui. Ma si tratti pure d'un'illusione, d'un equivoco, d'un gioco: è l'illusione di cui, da ventiquattro secoli, il Teatro drammatico vive. E il presente libro non ha altro scopo che esporre la storia di questo equivoco piú che due volte millenario.

D'altra parte, il fatto che un drammaturgo abbia espresso la sua visione in quelle determinate forme, predisposte per l'integrazione scenica, non è cosa contingente, accidentale, e senza nessuna importanza estetica. Al contrario, è cosa che ha avuto una importanza determinante nell'espressione, e nella stessa concezione, del poeta. Sarebbe impossibile rendersi conto dello stile, della prospettiva, dei procedimenti, e insomma dell'arte d'un drammaturgo, trascurando i modi della rappresentanzione per cui i suoi drammi furono praticamente composti. Quindi anche una semplice storia del Dramma, fatta da un punto di vista meramente letterario, non potrebbe mai ignorare la storia della Scena e del Teatro.

Naturalmente ciò non significa che il poeta, anche facendo i suoi conti coi mezzi, i limiti e le strettoie della Scena, li abbia subíti passivo. Anzi,

in tanto li ha accettati, in quanto ha potuto e saputo servirsene come d'altrettante energie, di collaboratori, o anche di suggerimenti, per esprimersi con piena efficacia. Dove i mezzi scenici gli divenivano un ostacolo, il poeta vero ha sempre finito col piegarli, modificarli, adeguarli ai fini suoi. Insomma nel Teatro drammatico in principio fu, ed è, il Verbo. Ed è ancora Bernard Shaw che ne ha fissato l'evidenza con una ovvia formula: « E' il Dramma che fa il Teatro, e non il Teatro che fa il Dramma ».

Nella mia opera io mi sono dunque studiato di raccontare ai lettori in quali circostanze, in quali ambienti, il fenomeno « teatro drammatico » avvenne; e come fu che, non di rado, alla sua rappresentazione fossero affidati alcuni fra i massimi capolavori della poesia umana; mentre in altre occasioni esso si ridusse a una pratica dove lo « spettacolo » prevalse, e il testo divenne un pretesto, un semplice schema, un « libretto ». Ma se io ho detto (non per il primo: il piú insigne studioso vivente del teatro medioevale, Gustave Cohen, lo ha asserito piú volte) che « di solito » ciò avvenne per il Dramma sacro medioevale, quando mai mi son sognato di negare i suoi indiscussi, per quanto rari, capolavori? Fra essi non porrei certo le opere di quella soave quanto labile Rosvita, che il Ragghianti difende con tanto calore, ma forse conosce pochino (p. es. egli crede, pensate un po', che Dulcizio, il protagonista della sua opera piú famosa, sia un vescovo!). Né d'altra parte nasconderò che qualche piú vivace dubbio sullá generica competenza del Ragghianti in questa materia vien suscitato in me dalla sua sorprendente affermazione, che la *Celestina* sia un dramma sacro. Ma perché mai egli sente il bisogno di rivelarmi la bellezza dell'addio di Cristo alla Madre nella *Passione* di Gréban, che proprio io cito per disteso, con parole di stragrande ammirazione, nel primo volume della mia opera (pagg. 259-263)? o si presenta a farmi riconoscere le virtú del *Pianto della Madonna* di Jacopone, che pure ho riprodotto per intero (pagine 273-277), e di cui tra l'altro ho detto: « Come si vede, qui già si è espresso un capolavoro... Poche volte la poesia religiosa giunse ad altezze paragonabili a queste. »?

Non riesco poi a capire dove mai il Ragghianti scopra, tra le mie pagine, i sintomi della « pruderie cattolica » e del « confessionalismo ». Altri m'aveva rimproverato precisamente del contrario: e cioè di giudizi estetici troppo tiepidi (a sua detta) verso il teatro cattolico — appunto Rosvita, e il Dramma sacro medioevale, come ora si è visto; e i grandi spagnoli; e il teatro gesuitico; e Corneille, e perfino Racine — in confronto alle mie esaltazioni d'autori d'ispirazione opposte — da Machiavelli fino a Shaw, a Gorkij, a Pirandello —. Ma io non mi fermerò ad addurre queste o altre prove della indipendenza dei miei giudizi estetici. Piuttosto mi permetterò di ricordare al Ragghianti che il teatro, prima di essere talvolta un fatto artistico, è sempre un fatto di costume: anche a uno storico che, per dannata ipotesi, non professi la morale cristiana — quella da cui, dice Don Benedetto, non possiamo piú prescindere — sarebbe impossibile farne la storia sensa tener conto

di tutti gli elementi sociali, politici, spirituali, religiosi, con cui esso ha inevitabili, strettissimi rapporti. E d'altra parte: che certi residui della piú bassa e volgare carnalità pagana siano persistiti nel Medioevo, non sono io a indicarlo: è la cronaca. E che, poniamo, certi motti e lazzi e situazioni sceniche, su cui volentieri puntavano i nostri comici dell'arte, fossero di una violentissima sconcezza, non è la mia *Storia* a dirlo: i documenti ne sono arcinoti. Per quale buffo pregiudizio di storicista io non dovrei registrarli?

Meno che mai s'intende come il Ragghianti possa accusare di « residuo romantico » la innegabile constatazione storica che il teatro consiste nella comunione d'una folla, o quanto meno d'un pubblico, con uno spettacolo vivente. O come possa accusare di « evoluzionismo » chi accenna, naturalmente in modo sommario, alle tre principalissime forme che via via assunse, nell'Europa cattolica, il Dramma sacro. Ho forse io detto che ciò avvenne in metodico, rigoroso ordine cronologico? Oppure ho attribuito, al verificarsi di questo fatto tecnico, e di qualunque altro consimile, un valore estetico, di progresso artistico? Di evoluzionismo si potrà tacciare quel nostro critico d'arte il quale una volta scrisse la storia della Madonna nella pittura, illudendosi di mostrare che, dalle imperfette esecuzioni della immagine di Maria per opera dei primitivi, si giunse a poco a poco alla sua perfezione durante il Rinascimento, per poi decadere nell'età barocca: questo sí ch'è un assurdo estetico. Ma, a quel modo che il riconoscere una maggiore complessità nella tecnica drammatica, poniamo, dell'*Elettra* di Sofocle, non implica affatto — e io l'ho detto *apertis verbis* — una sua superiorità sulle piú semplici *Coefore* di Eschilo, a questo stesso modo io non mi son mai sognato di far credere che le piú complesse e raffinate e letterarie rappresentazioni sacre fiorentine dei secoli XV e XVI siano, esteticamente, superiori alle rozze, ma altrimenti passionate e vive, laude umbre del Due e del Trecnto. Che se io ho definito di gusto « goffo e barbarico » una certa scena ultrafarsesca del *Dulcitius*, o « guazzabuglio » la *Cena Cypriani,* l'ho fatto perché codesti soggetti mi paion tali in sé; e cioè prescindendo da qualsiasi « genere » in cui altri intenda, o rifiuti, di classificarli.

Rimane la questione della diversità fra scena classica (unica) e scena medioevale (multipla): punto cruciale della Storia del Teatro. sul quale io ho avuto occasione d'insistere (e piú a lungo in altre sedi che non in questa mia *Storia*). Ma anche qui ho posto bene in chiaro che, contro la sentenza materialistica di troppi moderni scenotecnici, non fu una tale diversità a suscitare la nuova tecnica drammatica nei poeti: al contrario, fu la diversa concezione dei poeti che determinò la nuova scenotecnica. Il che ho esposto senz'affatto pronunciarmi per la superiorità dell'uno o dell'altro metodo: restando fermo al concetto espresso fin dall'inizio della mia opera, che è lo spirito a creare la forma, e che ogni poeta si sceglie, o crea, la forma sua.

Che poi la scena multipla (simultanea, e cioè ancora *fissa,* per quanto frazionata in tanti luoghi) possa addirittura identificarsi, come

vuole il Ragghianti, con quella continuamente *mobile* dell'odierno Cinema, questo è problema il quale a trattarlo presuppone una competenza nel campo cinematografico, ch'io non ho: sicché a questo punto rinuncio alla parola.

Silvio d'Amico

Firenze, 5 ottobre 1951

Caro Chiarini,

ti ringrazio per la cortese sollecitudine con la quale mi hai comunicato la nota polemica del d'Amico relativa al mio saggio da te pubblicato sul n. 6, giugno 1951, di « Bianco e Nero ».

Quello scritto, come sai, ha data antica; ma l'ho nondimeno stampato, perché mi sembra che abbia ancora attualità il problema che vi svolgevo, prendendo argomento da alcune opere assai note.

Io non ho nessuna voglia di "polemizzare" col d'Amico, che è persona che stimo per il suo lavoro, anche se ne mostro certe insufficienze di impostazione.

Inoltre, io capisco benissimo lui: egli dichiara di non capire me; non resta che attendere che egli raggiunga lo stadio della comprensione, foggiandosi gli strumenti adatti, e facendo le esperienze mentali adeguate. Ciò che, probabilmente, lo condurrà a darmi piena ragione.

Desidero aggiungere soltanto due o tre cose.

Che io abbia deformato il pensiero del d'Amico, non è cosa credibile in se stessa, e non è evidentemente esatto: basti, allo scopo, riscontrare i testi. La mia analisi è stata del resto condotta passo a passo su citazioni estese ed integrali, nonché assolutamente esplicite. Ho inoltre avvertito che, piú di una esposizione personale, intendevo far parlare, anche nell'efficacia delle loro confusioni e contraddizioni, i testi che esaminavo. Mi dispiace, anzi, che il d'Amico abbia voluto forzare su questo punto non sostenibile.

Ma il d'Amico trascrive ora un passo della Introduzione *alla sua* Storia del teatro drammatico: *e questo nuovo documento non solo conferma, ma avvalora singolarmente, per l'eclettismo e il semplicismo che contiene, le osservazioni che gli facevo. Conoscevo del resto quel passo, ma di proposito non l'avevo citato, parendomi anche piú debole e incerto di altre analoghe formulazioni dell'autore. E questi voglia credermi, se gli dico che egli ha fatto assai di piú e di meglio, nella sua vasta, informata e sempre meritoria opera, che esporre quella che egli chiama, candidamente, "storia di un equivoco"!*

Alcuni argomenti di spicciolo contrasto il d'Amico li ha tolti, non senza qualche fretta e irriflessione, da errori di stampa contenuti nell'articolo del quale, come puoi attestare, non ho corretto le bozze. Per

evitare altri possibili equivoci di questa specie, mi sembra perciò utile darne una nota: *pag*. 5, *pag*. 7: *non* Rickhoff, *ma* Wickhoff; *pag*. 9, *r. sestultima*: *si legga* significativo; *p*. 10, *r*. 7 *ante l'ultima*: *si corregga così*: in quanto essa è una; *p*. 12, *r*. 26, *si legg*: *non* « del vescovo Dolcizio », *ma* « del farsesco Dolcizio »; *p*. 15, *r*. 4: *non* E chi, *ma* E si; *p*. 15, *r. sestultima, si legga*: « nel suo aspetto anche di esteriorizzazione dinamica e cinetica ».

Ti ringrazio per la pubblicazione, e credimi coi più cordiali saluti

Carlo L. Ragghianti

La sorpresa finale

Chiunque abbia dimestichezza con la tecnica della costruzione di un'opera letteraria, di un romanzo, di un dramma, di un film, non ignora l'importanza estrema che deve annettersi alla elaborazione di un sapiente e coerente finale.

Nel cinema, in particolare, il finale è spesso determinante di tutta l'opera. Non è raro il caso di spettatori, che pur avendo seguito interessati tutto un film, sono malamente impressionati da un finale contrario alle proprie aspettative ed alla logica del racconto. Il fatto stesso che la maggior parte della produzione cinematografica tenda al cosidetto « lieto fine » è indice preciso dell'importanza attribuita da produttori e pubblico agli ultimi metri di pellicola. Eppure, il « lieto fine » non può essere giustapposto ad un'opera qualsiasi, come non può esserlo un altro tipo di finale. « Un tipo di finale piuttosto che un altro non può prospettarsi indipendentemente dai bisogni intimi dell'opera, se non per i film di confezione » (1).

Non pare dubbio che la cinematografia che oggi pone con particolare frequenza e rilievo i termini di questo problema è quella americana. In primo luogo per l'intensità della sua produzione e l'altissima percentuale di opere di confezione. In secondo luogo, perché quel cinema, piú di qualsiasi altro, si è sviluppato quasi esclusivamente su basi industriali: « Se si pensa che ad Hollywood si smerciano dai 500 ai 600 film all'anno e che i sette od otto registi di rinomanza ne dirigono essi soli da 50 a 60 apparirà evidente che nessun « genio » sarebbe capace di un tale sforzo se dovesse tener conto anche della buona qualità, e che la sola *standardizzazione* a oltranza può permettere di soddisfare al bisogno del consumo » (2).

Da questo tipo di organizzazione è derivata non solo una standardizzazione del prodotto dal punto di vista tecnico, ma anche una standardizzazione dei contenuti. Tant'è vero che lo stesso Pabst nel citato articolo afferma, quasi profeticamente, che « lo stretto conformismo della produzione non potrebbe essere piú sicuramente definito che da

(1) Umberto Barbaro: « Film a soggetto e sceneggiatura ». Ed. « Bianco e Nero ». Roma.

(2) Georg Wilhelm Pabst: « *Servitú e grandezza di Hollywood* », su « Le rôle intellectuel du Cinéma », Paris, 1937; riportato da « Bianco e nero », anno terzo, n. 2, pag. 118 - Roma, 1939.

simili metodi di lavorazione ». Non c'è da meravigliarsi, dunque, se oggi si arriva all'assurdo che un regista come Frank Capra copi se stesso, senza nulla aggiungersi ed anzi togliendosi qualcosa (la freschezza, se non altro). Vogliamo dire di *Riding High* (*La gioia della vita*, 1950), che tenta di ripetere il successo a suo tempo ottenuto da *Strictly Confidential* (*Strettamente confidenziale*, 1935). Si potrebbe avanzare l'ipotesi, certo non molto lusinghiera per il regista, che Capra sia stato colto da una senile nostalgia dei vecchi successi. Ma questa ipotesi non può spiegare il vero e proprio « caso » di Howard Hawks, che a distanza di pochi anni, con gli stessi sceneggiatori e con gli stessi caratteristi realizza due film identici, variando solo i due interpreti principali e la professione del protagonista, filologo il Gary Cooper di *Ball of Fire* (*Colpo di fulmine*, 1942), musicologo il Danny Kaye di *A Song is Born* (*Venere e il professore*, 1948).

Meno clamoroso, forse, ma sicuramente piú indicativo di un costume che nasce dalla stessa organizzazione standard della produzione è il caso di alcuni registi i quali, piuttosto che copiare se stessi, preferiscono copiare gli altri. Di casi ce ne sono a diecine (3): può bastare qui il rifacimento da parte di Fritz Lang di *La chienne* di Jean Renoir, e non è valida la giustificazione della preesistenza ai due film di un'opera letteraria che mantiene in Renoir il suo ambiente e che subisce un molto libero cambiamento in Lang (*Scarlet Street* - *Strada scarlatta*).

Ancora piú significativo è il caso di un modesto film, presentato recentemente da noi. Si tratta di *Streets of Laredo* (*I cavalieri dell'onore*, 1949), copia conforme di *Texas Rangers* (*I cavalieri del Texas*, 1936) di King Vidor. La coincidenza non è affatto casuale, in quanto entrambi i film portano la marca di fabbrica *Paramount*. Sono qui evidenti anche le attuali necessità di Hollywood che, mentre da un lato cerca la tranquillità commerciale, dall'altro è costretta a ridurre al minimo i costi di produzione. Sfruttando lo stesso soggetto, pagando meno gli sceneggiatori e utilizzando un regista (nel caso specifico Leslie Fenton) dalle piú modiche pretese, si spera di ottenere lo stesso successo finanziario dell'originale. Ma tra *I cavalieri del Texas* e *I cavalieri dell'onore* ci sono tredici anni. In questi anni molte cose sono avvenute. Intanto, è cambiato il gusto del pubblico, che al facile entusiasmo di

(3) Eccone un significativo e certo incompleto elenco: *Libelled Lady* (*La donna del giorno*) di Jack Conway che è stato rifatto da Edward Buzzel col titolo *Easy to Wed* (*Sposarsi è facile ma...*); *One Way Passage* (*Amanti senza domani*) di Tay Garnett è stato rifatto da Edmund Goulding *Till we meet Again* (*Trovarsi ancora*); *The Good Fairy* (*Le vie della fortuna*) di William Wyler è stato replicato da William A. Seiter (*It's All Yours* - *Brivido d'amore*); *One Sunday Afternoon* (*Convegno d'amore*) di Stephan Roberts è stato rifatto da Raoul Walsh (*The Strawberry Blonde* - *Bionda fragola*); *Of Human Bondage* (*Schiavo d'amore*) di John Cromwell è stato rifatto con identico titolo da Edmund Goulding; *Front Page* di Lewis Milestone è stato rifatto da Howard Hawkh (*His Girl Fryday* - *La signora del venerdí*); *Wife, Husband and Friend* (*Siamo fatti cosí*) di Gregory Ratoff è stato rifatto da Edmund Goulding (*Everybody Does It* - *Se mia moglie lo sapesse*).

una volta oppone la critica indifferenza di oggi (lo stesso film di Capra è stato un insuccesso nella medesima America); né si può dire che i due film siano perfettamente identici. I tredici anni trascorsi hanno portato ad un cambiamento nel soggetto del film e proprio nel finale.

Ecco, in breve, di che si tratta. In entrambi i film, la storia è imperniata sui casi di tre personaggi, tre amici banditi. Per un susseguirsi di eventi, due di essi entrano a far parte dei Texas Rangers (una sorta di milizia volontaria che, in carenza della legge, si era assunto il compito di far rispettare l'ordine nel Texas). In principio, i loro scopi sono puramente spionistici, ma lentamente i due si compenetrano delle loro nuove funzioni, favoriti in ciò dal fatto di non avere particolari gravi colpe sulla coscienza. Il terzo bandito, il piú compromesso, continua nella sua opera delittuosa, mettendosi praticamente contro i propri ex compari. Avviene che, ad un certo punto, il bandito uccide uno dei suoi due amici. L'altro si assume allora il compito della vendetta e, dopo un drammatico inseguimento, uccide il fuorilegge. Questo avveniva nel vecchio film di Vidor. Ma nella nuova edizione le cose cambiano, la logica del racconto viene improvvisamente meno: il bandito è ucciso non piú dal proprio ex amico, ma dal personaggio femminile, che compie il gesto per salvare la vita del Texas Ranger.

Tutta la logica del racconto avrebbe voluto un finale alla Vidor. E non c'è dubbio che il cambiamento susciti nello stesso pubblico una certa perplessità. Eppure, esaminando analiticamente i due finali, si possono trarre interessanti indicazioni. Appare chiaro innanzitutto, che, comunque, il bandito doveva essere punito. E' questa una delle conclusioni sulle quali il codice di produzione non ha mai ammesso eccezioni. Nello stesso film di Vidor, infatti, la norma era perfettamente rispettata. Ma lí il bandito era ucciso proprio per la sua attività criminale. Si è creduto, evidentemente, che questo non fosse un motivo, sufficiente, anzi che non fosse neppure un motivo. L'attività criminale del bandito non viene affatto esaminata in maniera critica e l'amico, semmai, agirebbe, soltanto sotto lo stimolo della vendetta (l'altro Texas ranger ucciso). Il nuovo motivo è assai diverso: la ragazza è stata insidiata dal bandito, che le ha rivolto proposte inaccettabili per una ragazza americana di seri principi. E' in questo momento soltanto che il bandito viene presentato in maniera « antipatica » e ciò dovrebbe far prevedere, ad uno spettatore spericolato, il finale. La ragazza spara, nell'attimo stesso in cui spara il tutore dell'ordine, ma è lei a colpire. L'altro, in definitiva, sparava a malincuore, come a malincuore era andato a caccia del bandito. Non è chi non veda l'ipocrisia di un simile modo di affrontare il problema. Si considera come motivo valido per un omicidio, il fatto che un uomo faccia proposte ardite ad una donna, indipendentemente dalla sua attività criminosa. C'è, vedendo l'altra faccia del problema, quasi una difesa dell'omertà e del favoreggiamento ai banditi stessi.

Agli effetti del discorso che cerchiamo di fare occorre rilevare che tutta questa problematica sorge dall'esame particolare del finale. In

I cavalieri del Texas, Fred Mac Murray, dopo aver ucciso l'amico bandito, chiedeva perdono a Dio. Oggi non ne ha piú bisogno. La situazione, infatti, è stata risolta in altro modo e sembra quasi che sia lui a perdonare la ragazza di avergli ucciso l'amico, pur risparmiandogli un fastidio di coscienza. D'altra parte, essendo il regista giunto ad una conclusione diversa da quella a cui era giunto Vidor, doveva trovare anche una giustificazione per la posizione di inferiorità in cui si viene a trovare l'eroe nei confronti della donna. E la giustificazione è prontamente trovata: nel corso del film si sottolinea piú volte la maggiore destrezza del bandito rispetto all'altro nell'uso della pistola.

Ma esiste una spiegazione, che si può aggiungere a questa già data, circa il brusco cambiamento di finale e l'intervento della ragazza. Ed è che il motivo della vendetta, che avrebbe potuto spingere il tutore dell'ordine a uccidere l'amico non è considerato assolutamente ammissibile dal codice di produzione, il quale, al comma C del paragrafo « delitti contro la legge », avverte: « la vendetta nell'epoca moderna non deve essere giustificata ». Tredici anni hanno influito ancor piú negativamente sull'applicazione del ferreo codice. E si è perduta perfino l'accezione limitativa dell'« epoca moderna ».

Non è questo, d'altra parte, il caso piú significativo o scandaloso di intervento, in extremis, delle clausole del codice di produzione. Sembra chiaro cioè che, se pur talvolta i registi si prendono, nel corso del film, certe libertà di deroga al codice, essi debbono quasi sempre fare onorevole ammenda in uno di quei finali che appaiono giustapposti, e talvolta lo sono realmente.

Di finali giustapposti ce ne sono esempi ovunque. C'è, per citarne uno paradossale, il caso di quella canzone militare in cui si vede fucilare un disertore mentre si attende la grazia. Il « finale alla Griffith » stavolta non ha effetto, poiché

gli schioppi fan lo sparo
il militar si cade
e tutto il sangue invade
la giubba ed il chepí

Ma ecco che, su quest'ultima strofe, se ne inserisce un'altra, che sembra proprio il finale di un film americano:

Tosto la grazia arriva
e il militar contento
torna al suo reggimento
a fare il suo dover.

Dove non si sa se apprezzare piú la ingenuità del poeta popolare costretto a fare il conformista o la forza incosciente della satira.

D'altra parte, questi finali obbediscono quasi ad una necessità della società americana, quella appunto, che ha creduto indispensabile darsi il malfamato codice. Né crediamo ci possa essere alcuno che ritenga il codice il semplice parto di una fantasia malata oppure la soddisfazione di malintese istanze di moralità. Il codice di produzione nasce da un potere politico ed economico, che si dà leggi proprie e ne pretende

l'obbedienza. Il codice di produzione nasce come garanzia di conservazione di una classe sociale egemonica, che trova nel cinema uno dei fondamentali mezzi di propaganda e di coercizione politica.

Basta a spiegare questo il lampante esempio di una delle clausole fondamentali del codice: il divieto alla promiscuità delle razze. Il razzismo è a tutt'oggi uno dei mali piú perniciosi della società americana ed è noto che esso viene alimentato e favorito, particolarmente in certi Stati del sud. Orbene, il razzismo trova nel codice il suo crisma ufficiale: « La promiscuità delle razze (relazioni sessuali tra elementi di razza bianca e nera) è vietata ». Il divieto è ripugnante, ma non c'è da farne meraviglia: perché la clausola del codice non nasce a caso: la promiscuità delle razze è realmente vietata, e il cinema deve, con la sua capillare influenza, rendere normale questa situazione.

Non vogliamo discorrere qui dei film in cui è già scontata la divisione tra le razze (è il caso di *Hallelujah!* e, per altro verso, di *Stormy Weather*). A noi interessano i film in cui il problema, invece, viene affrontato e trova un improvviso ostacolo ed una difforme conclusione nel finale. Diciamo subito che non esiste a tutt'oggi film tanto coraggioso da affrontare direttamente il problema dei rapporti sessuali o per lo meno sentimentali tra bianchi e negri. Per far questo si è dovuto scegliere una categoria « intermedia », e cioè il fenomeno dei cosidetti negri bianchi, fenomeno effettivamente assai esteso e maggiormente tollerato. Il piú importante tra i film del genere è *Pinky* (*Pinky, la negra bianca,* 1949), realizzato da Elia Kazan, il regista cui si deve un precedente film sull'intolleranza razziale (*Gentlemen's Agreement - Barriera invisibile,* 1947). In questo film si avverte, in numerosi particolari, una violenta polemica. Ma appunto per questo si deve sottolineare maggiormente lo stridore del finale, la falsità della soluzione del dramma. Vi è, in *Pinky, la negra bianca,* un duplice filone drammatico ed una duplice problematica: vi è il problema sociale di ordine generale (il processo cui Pinky è sottoposta per aver ricevuto un'eredità da una donna bianca) e vi è il problema sentimentale (l'amore di Pinky per un bianco che ignora inizialmente l'origine negra della donna). Ambedue questi problemi ricevono una soluzione stranamente conformista: chiaramente conformista la soluzione del problema sentimentale, che non vede il tradizionale « lieto fine », ma la inequivocabile separazione dei due fidanzati. Conformista la soluzione del problema sociale, che indica come la strada migliore per Pinky quella di erigere un ospedale per negri e svolgere la sua attività soltanto nell'ambiente negro. Vi è dunque una rinuncia, di Pinky e del regista.

Il nome di Kazan è tale da far dubitare fortemente della volontarietà della rinuncia. Si dà il caso, appunto, che il regista sia ebreo e che senta, perciò, direttamente il problema raziale (*Barriera invisibile* è, appunto, un film sull'intolleranza verso gli ebrei). Non è possibile credere che Kazan veda la soluzione del suo problema razziale in una rinuncia. Altrimenti non dovrebbe nemmeno fare film su questi argo-

menti. Ma la legge del codice è ferrea e Kazan deve rispettarla, anche contraddicendo nel finale del film quanto ha detto precedentemente. In particolare, come non si può rilevare l'assurdità del fatto che una popolazione, rappresentata come ciecamente razzista, violenta, intollerante, si pieghi tranquilla ad una sentenza di tribunale? E come si può spiegare una simile sentenza in quell'atmosfera? Tutto ciò è chiaramente spiegato da una clausola del codice, secondo cui « le corti del paese non devono essere presentate come ingiuste, e soprattutto non deve essere intaccato il sistema giudiziario del paese ». Il tribunale ammette (e non potrebbe fare altrimenti, a rischio di apparire ingiusto data l'impostazione del film) che Pinky possa diventare proprietaria di una casa, ma il regista sente stranamente la necessità di temperare la sentenza: Pinky rinuncia alla proprietà come tale trasformandola in un'opera di pubblica utilità.

Sullo stesso problema nei negri bianchi, il cinema americano ci ha dato recentemente un'opera minore, ma egualmente interessante ai fini della nostra analisi: *Lost Boundaries* (*La tragedia di Harlem*) di Alfred L. Werker. *La tragedia di Harlem* ha una forza polemica sensibilmente diluita rispetto a *Pinky, la negra bianca*. Innanzitutto, lo svolgimento del film sembra suggerire come soluzione per i negri di pelle bianca quella di farsi passare per bianchi (4): rinunzia, perciò, alla lotta contro un sistema sociale ingiusto e abbandono di coloro che, invece, non hanno possibilità, per il colore della propria pelle, di superare artificiosamente la barriera razziale. Si presume cioè che la differenza razziale esista realmente e che si debba fraudolentemente eliminarla. Cosí, quando al protagonista, arruolatosi in marina allo scoppio della guerra, vienne negato l'arruolamento per la sua origine negra, egli non ha alcun visibile moto di protesta contro il sistema, ma mostra soltanto l'irritazione e il rimpianto perché la sua pretesa frode è stata scoperta. Inoltre, per quanto riguarda il nucleo drammatico sentimentale, non esiste qui, come vi era in *Pinky, la negra bianca* nonostante il finale difforme, un problema dei rapporti tra bianchi e neri: e la cosa è facilmente spiegata, poiché alla storia occorrevano non due fidanzati (come in *Pinky, la negra bianca*) ma due coniugi con prole. Infatti, il problema centrale del film è quello di un negro bianco che ignora di esserlo e che lo scopre improvvisamente (il figlio). L'esistenza di un figlio presuppone l'esistenza di due coniugi e di un rapporto sessuale completo, proprio quel rapporto vietato dal codice tra persone di razza diversa (in *Pinky, la negra bianca* il codice è osservato: i due fidanzati di razza diversa non si baciano abitualmente, si abbracciano soltanto). Perciò i due protagonisti adulti di *La tragedia di Harlem* appartengono entrambi a famiglie di negri bianchi.

Ma, anche qui, interessa soprattutto il finale.

Nonostante quanto si è detto, infatti, nonostante i limiti entro i quali il regista volontariamente si muove, il film resta, come impo-

(4) Un interessante precedente si ha nel film *Imitation of Life* (*Lo specchio della vita*) di John M. Stahl, che è del 1934.

stazione, un documento di denuncia delle condizioni dei negri e dei negri bianchi in America. Ma ecco il finale: il figlio, resosi improvvisamente conto della propria origine negra, fugge di casa e, dopo una crisi, torna dal padre, che svolge clandestinamente la sua attività in un ospedale per negri: qui i due hanno una spiegazione, non nel senso di convincersi reciprocamente della necessità di lottare per l'eguaglianza e per l'inserimento dei negri nella vita sociale normale, ma nel senso di chiudersi in se stessi, nel prendere coscienza di essere « diversi » dagli altri, per lo meno nel colore della pelle. Cosí vediamo troncato immediatamente il romanzo d'amore del ragazzo con una bianca e quello della sorella con un bianco. Cosí il film non ci indica cosa farà in avvenire la famiglia, ma si conclude con una singolare esortazione alla tolleranza che, per essere accettata dalla popolazione bianca in nome della religione e non della convivenza sociale, stride terribilmente con tutto il resto del film, che vede negri e negri bianchi circondati dall'odio, dal sospetto, dal terrore.

Ben diversa è l'impostazione e la forza di *No Way Out* (*Uomo bianco tu vivrai,* 1950) di Joseph L. Mankiewicz. Qui il problema è preso di petto ed affrontato con forza dal regista. Per far questo si è scelta la situazione piú avanzata, piú evoluta; si è scelto cioè uno Stato ed una situazione in cui non solo esistono disposizioni contro la discriminazione razziale, ma talvolta si riesce anche ad applicarle: qui, infatti, il medico negro può esercitare la sua professione in un ospedale per bianchi. Ma come la esercita? Tra difficoltà continue, odi, offese ed insulti sanguinosi. Il nucleo drammatico del film è nel contrasto tra il giovane medico negro ed un gangster bianco. Il bianco, accecato dall'intolleranza, odia il negro cui pretende di addossare, per partito preso, la responsabilità della morte del fratello. In un drammatico finale, il bianco ferito cerca di uccidere il negro; questi, invece, fa di tutto per strapparlo alla morte. Il bianco, tuttavia, persiste fino in fondo nel suo odio cieco.

Tutto ciò sarebbe molto forte, e in effetti lo è, se nel finale non sopraggiungesse un'inattesa quanto strana rivelazione sul comportamento del bianco: egli è pazzo, e perciò non responsabile delle proprie azioni. La cosa è strana e incomprensibile, in quanto il contrasto tra il bianco e il negro non dovrebbe essere, e non è, un contrasto individuale, ma assurge a simbolo dell'intolleranza razziale, del contrasto tra una parte della popolazione e l'altra. La spiegazione confonde le idee e cambia le carte in tavola: se il bianco è pazzo, sono pazzi tutti i suoi amici, quelli, ad esempio, che nello stesso film preparano la spedizione squadristica contro i negri? Ciò non è possibile e il regista certamente non lo crede. Egli è su posizioni assai avanzate, e ci fa addirittura comprendere che tutte le sue simpatie non vanno al protagonista negro, animato da spirito umanitario e facile alla rinuncia: il regista pone, infatti, un'alternativa importante, nuova completamente in film di questo genere: l'alternativa della lotta contro l'oppressione e l'intolleranza, impersonata nel fratello del medico negro e in sua madre. Non per nulla la sequenza piú efficace ed interessante del film, anche dal punto

di vista stilistico, è quella che vede i negri passare al contrattacco contro gli squadristi bianchi. Ancora una volta, dunque, un film assai importante ed interessante è improvvisamente costretto a segnare il passo dalle leggi della produzione, con una soluzione drammatica completamente estranea alla logica del racconto e, forse, alle stesse idee del regista.

Un particolare interessante ci sembra da rilevare nei tre film sul problema negro in America fin qui esaminati: in tutti e tre, i registi si sono preoccupati di dare ai loro personaggi la piú umanitaria e benefica delle professioni: un'infermiera e due medici. Cosí, evidentemente, il realizzatore s'è sentito con le spalle sufficientemente coperte da molti strali contro i suoi personaggi.

Nello stesso ambito dei problemi razziali c'è un'altra categoria di film americani meritevole di esame, sempre per quanto riguarda il contrasto tra le opere cinematografiche ed i propri finali: si tratta dei film sul problema indiano.

Di film in cui compaiano indiani ce ne sono stati un'infinità, dalla nascita del cinema americano, e la cosa è comprensibile, in quanto essi fanno parte del filone dei *westerns,* forse tra i piú ricchi e prolifici della letteratura cinematografica di oltre Atlantico. Ma giova ricordare che nella quasi totalità di questi film non esiste nessun vero problema indiano: gli indiani vengono presentati come « cattivi » indiscutibili, come un elemento drammatico già scontato, senza alcuni rispetto per la verità storica e sociale, con le piú ampie e inconscie concessioni al conformismo. Non è di questi film, naturalmente, che parlaremo, tanto piú che essi in generale non escono dai limiti dei film di confezione. E' fuor di dubbio, infatti, che un regista il quale voglia inserire in un suo film l'elemento « indiani » non soltanto per calcolo spettacolare o per esigenza di avventura, debba necessariamente porsi il problema storico e sociale della questione indiana. Questo avviene, del resto, sulla scia di una letteratura che a piú riprese, dai romanzi di Fenimore Cooper a quelli di Howard Fast, ha posto nei suoi giusti termini la questione della lotta tra indiani e colonizzatori bianchi.

Esamineremo qui soltanto due film, che ci sembrano particolarmente significativi ed esemplificativi. Le considerazioni che si possono fare per essi, il lettore potrà facilmente ripeterle per una serie di altri film che, marginalmente, affrontano gli stessi temi. *Broken Arrow* (*L'amante indiana,* 1950) di Delmer Daves è di gran lunga il film piú interessante tra quelli che affrontano il problema indiano. Lo affronta decisamente e dichiaratamente, sotto molti aspetti: da quello storico (il problema della pace e della guerra e dell'aggressione dei colonizzatori alle pacifiche popolazioni indiane) a quello razziale (l'odio cieco dei bianchi e, per contrasto, l'amore che nasce tra il protagonista bianco e la protagonista indiana). Nei riguardi del problema storico, il film offre due alternative, per gli indiani, alla soluzione della loro questione: la prima, presentata con simpatia dal regista, è l'alternativa di Cochise, che vuole la pace con i bianchi e si batte per difendere la vita pacifica del suo popolo La seconda alternativa offerta da Geronimo, il quale

non crede che i bianchi manterranno le promesse di pace e parteggia per una guerra di liberazione. Nel finale del film si assiste praticamente al fallimento dell'iniziativa di pace di Cochise. Rimane, dunque, aperta, e ciò è storicamente esatto, l'altra alternativa, l'alternativa di Geronimo. Ma quello che non sembra esatto e giusto storicamente è la presentazione del personaggio di Geronimo come un sanguinario, un bandito. Ciò toglie alla sua azione, dopo il fallimento di Cochise, ogni valore di lotta di liberazione del popolo indiano dall'aggressione dei bianchi. Se Cochise è il simbolo della rivolta anticonformista di Delmer Daves, Geronimo è il simbolo dei suoi limiti, della sua schiavitú al codice di produzione, al conformismo.

Questi legami pesanti con il codice si fanno sentire con ancor maggiare evidenza nella soluzione del romanzo sentimentale tra il bianco e l'indiana. Il regista, per tutto il film, non lesina le simpatie a questo rapporto sentimentale (la scelta dell'attrice, l'affettuoso studio di usi e costumi indiani e, particolarmente, della cerimonia nuziale). Il regista giunge fino al massimo dell'audacia: fino a far sposare, e secondo il rito indiano i due protagonisti. Ma ecco, improvvisamente, violenta come un trauma, la soluzione: l'indiana muore, uccisa dai bianchi, prima di consumare le nozze. Se questo, per la drammaticità con cui è presentata l'uccisione, costituisce un motivo di idealizzazione della protagonista, è pur vero che la soluzione obbedisce strettamente alla clausola del codice già citata, che nega la rappresentazione di rapporti sessuali tra persone di diversa « razza ».

Il film americano, che cosí difficilmente sa rinunciare al « lieto fine », qui lo fa, non peritandosi di mandare lo spettatore a casa con la bocca amara. E la morale, la conclusione che lo spettatore deve trarre, è proprio inconsciamente « razzista »: egli è invitato a meditare sulla « impossibilità » che due persone di razza diversa possano raggiungere la felicità. Del resto, ad orientare lo spettatore in tal senso, c'è la profezia di Cochise al protagonista, quando lo avverte che la sua vita fra i bianchi diventerà impossibile con una moglie indiana (5).

Lo stesso problema dei rapporti sentimentali tra indiani e bianchi traspare in una altro film: *Indian Scout* (*Rocce Rosse*, 1950) di Lew Landers. Si tratta di un film di confezione con limiti molto precisi.

(5) E' inutile a questo proposito osservare come, quando questo problema è stato accennato in film europei, ha spesso ricevuto una soluzione diversa, ottimistica. C'è un esempio nell'ultimo episodio di un recente film di H. G. Clouzot (l'episodio specifico, veramente, è diretto da Jean Dreville): *Retour à la vie* (*Ritorno alla vita*), o nel film inglese di Basil Dearden, *Frieda*: in ambedue si nega con forza l'impossibilità di convivenza tra persone di razza diversa. Si può osservare che nei film citati non si tratta tanto di persone di « razza » diversa quanto di diversa « nazionalità » Ma il cinema americano di oggi assai difficilmente tollera anche questa situazione. Può bastare per tutti, l'esempio di *East Side, West Side* (*I marciapiedi di New York*) in cui il regista si preoccupa di fugare accuratamente nel finale qualsiasi dubbio che possa essersi insinuato nello spettatore circa l'origine italiana del protagonista, destinato a sposare una americana pura.

Ma è interessante esaminarlo, poiché offre un esempio dell'assurdo comportamento di certi registi quando si trovano di fronte ad un problema, che viene fuori loro malgrado, e che deve essere risolto secondo le regole del codice di produzione. In *Rocce rosse* si dà una situazione inversa di quella di *L'amante indiana*: c'è un indiano segretamente innamorato di una bianca. Per tutto il film lo vediamo spasimare per lei senza dichiararsi, e tutto farebbe prevedere un amore infelice ed un finale del tipo *L'amante indiana*. Eppure c'è il « lieto fine » e i due si sposano. Cosa è accaduto? Improvvisamente si scopre che la bianca non è una bianca bensí la figlia di un gran capo indiano che si faceva passare per bianca. Cosí, con un artifizio estremamente ridicolo, il regista s'è messo a posto con le esigenze del codice, giustificando nel contempo il fatto che la protagonista aveva fino ad allora parteggiato per gli indiani giungendo fin al punto di prestarsi allo spionaggio in loro favore.

Il problema fin qui esaminato dei film sulle questioni razziali rientra nella piú generale concezione che il cinema americano ha dei rapporti sociali. La questione razziale è la piú appariscente, quella che maggiormente rischia di incappare nelle maglie del codice di produzione. Ma c'è tutta una serie di problemi sociali che viene affrontata in una quantità di film, d'arte e di confezione, e che deve essere inequivocabilmente risolta secondo certi canoni: non esiste, infatti, soltanto un problema dei rapporti sentimentali tra persone di razza diversa, ma anche quello dei rapporti tra persone della stessa razza, visto in relazione all'istituto del matrimonio ed alla concezione che di questo istituto si ha in America. Esistono cosí tutti gli altri problemi, che investono la vita e la mentalità del cittadino americano: i problemi del delitto e della corruzione, del vizio, rei rapporti di classe e cosí via. Molti registi, negli ultimi anni, hanno voluto affrontare questi problemi, dando vita addirittura ad una scuola cinematografica (del cosidetto « realismo obiettivo »). Ma anch'essi si sono trovati di fronte a gravissimi ostacoli ed i piú hanno dovuto sensibilmente attenuare la loro denuncia e il loro esame: il compromesso piú semplice è stato, ancora una volta, quello di modificare il finale rispetto al film.

Il caso piú significativo che viene in mente a questo proposito è quello di alcuni film sulla corruzione politica negli Stati Uniti. Qui gli ostacoli sono evidenti e sono, appunto, d'ordine squisitamente politico: in ogni momento si corre il rischio di intervenire direttamente nelle campagne politiche in corso, di nuocere alla politica del gruppo dominante e di attirarsene perciò le rimostranze e i fulmini. E poiché è proprio il gruppo dominante il « proprietario » di Hollywood, realizzare film di questo genere con idee ben precise significa quasi il suicidio. Ancora fa scuola il caso di Orson Welles, il quale, per aver realizzato un film oscuro e confuso, in cui si alludeva al gruppo di stampa Hearst (che, tra l'altro, influenza direttamente la produzione di Hollywood) è stato sottoposto lungamente a persecuzioni di vario genere.

Il film piú recente, che può offrire interessanti spunti di discussione sulla vita politica americana ed i suoi rapporti con il cinema è

All the King's Men (*Tutti gli uomini del re*, 1950) di Robert Rossen. Quando il film fu annunciato di imminente programmazione sugli schermi italiani, il giornale in lingua americana degli americani a Roma, il « Rome Daily American », pubblicò la lettera di una lettrice: « Come americana residente a Roma ho appreso con viva sorpresa che il film *Tutti gli uomini del re*, recentemente proiettato in inglese, è stato tradotto e sarà tra breve proiettato in italiano. Se questo è vero, occorrerebbe, a mio modesto parere, fare qualcosa per impedirlo. In passato, io credo, noi abbiamo chiesto al governo italiano di censurare i film italiani che vadano a detrimento degli interessi americani. Perché, allora, noi dovremmo permettere la circolazione all'estero di un film americano che va a detrimento del buon nome dell'America, come se fosse stato realizzato per i fini di propaganda dei russi? *Tutti gli uomini del re*, ritrae il nostro sistema politico americano come immerso nel vizio e nella corruzione. Non dovrebbe mai essere esportato. Chi avesse dei dubbi in proposito avrebbe dovuto ascoltare, io credo, i commenti dei pochi italiani presenti alla proiezione della versione originale ».

Sí, le preoccupazioni della lettrice erano giustificate, e il film dava un quadro abbastanza crudele della vita politica di uno Stato americano. Ma la lettrice mostrava di essere addirittura piú americanista degli stessi produttori se pensava che le sue preoccupazioni non fossero già state considerate e non avessero influito abbastanza sulla fattura stessa del film.

(L'influenza dell'organizzazione della produzione sui registi si fa sentire in ogni momento ad Hollywood. Già nel 1937 Pabst scriveva: « Il regista riceve il soggetto del film sotto forma di un « découpage » estremamente minuzioso. Egli non può cambiarne una parola né modificare un angolo di ripresa senza autorizzazione ». Dal controllo sulla sceneggiatura si passa poi al controllo sul film realizzato per il caso che i registi si siano permessi qualche libertà o abbiano usato tendenziosamente il materiale loro affidato. Cosí la produzione impone, molto spesso, la sostituzione appunto, del finale del film o il taglio o l'aggiunta di qualche metro di pellicola, che valga ad addolcire una polemica troppo vivace. Il caso di tagli, scandalosi tagli, che mutilano un film, è il piú frequente. *The Boy with Green Hair* (*Il ragazzo dai capelli verdi*) di Joseph Losey, secondo quanto attesta un critico italiano (6) è stato sottoposto ad una vera orgia di censura.).

Per *Tutti gli uomini del re*, la stessa influenza si è fatta sentire, con evidenza. Il film appare, a chi abbia un minimo di discernimento critico, come una denuncia del pericolo fascista in America. Il protagonista del film è appunto un fascista, un demagogo che, animato inizialmente da un vago ideale di onestà, si compromette definitivamente con tutti i gruppi piú retrivi, si lega a loro, esercita il suo potere politico mediante la dittatura personale, la polizia, la corruzione. Al ter-

(6) Vinicio Marinucci: *Capelli verdi e occhiali neri*. Su il « Momento » di Roma - n. 154 del 4 giugno 1951.

mine dei suoi soprusi, che vanno da un atto di forza contro il libero verdetto di una Corte, al tentativo di soffocare alcuni scandali, alla corruzione privata, il dittatore sarà ucciso. Conclusione logica e perfettamente coerente. Ma ecco che, prima di morire, l'uomo fa una strana dichiarazione: « Voleva far del bene Willie Stark. Era buono Willie Stark. Perché hanno ucciso Willie Stark? ». Questa frase sopravviene proprio nel finale, nel punto cioè piú drammatico del film, in quello che piú direttamente può influire sulle conclusioni dello spettatore. La frase è quella di cui piú lentamente si spegne l'eco nelle orecchie di chi vede il film. Essa insinua nel pubblico un dubbio assolutamente illegittimo, soprattutto perché riduce il caso politico ben localizzato ed i cui addentellati sono evidentissimi, al caso personale di un uomo: da un problema di organizzazione e di azione politica siamo discesi ad esaminare un normale problema psicologico e morale: il problema della « bontà » del personaggio, che non era né posto né sviluppato nei precedenti del film. Ed è assai significativo in questo senso, che l'uccisione del dittatore avvenga non ad opera di un personaggio contrapposto per compiere un atto di giustizia politica. Si tratta soltanto di una vendetta « privata »: l'uccisore è il fratello di una donna sedotta da Stark. E anche qui torna appunto opportuno il rilevare come, mentre non si ritiene motivo sufficiente per una punizione l'aver amministrato con la corruzione un intero Stato, si giudica piú che sufficiente allo scopo la seduzione di una ragazza piú che consenziente.

Dalla corruzione politica discendendo alla corruzione morale, viene facile il considerare come sia costante preoccupazione della produzione di ridurre tutti i casi che abbiano comunque un'origine nella struttura sociale a casi squisitamente personali dei protagonisti. Per questo il cinema americano ha chiesto cosí frequentemente aiuto a teorie scientifiche e pseudoscientifiche, le quali, tirando in ballo l'ereditarietà della delinquenza o il trauma infantile e gli altri ingranaggi psicanalitici, sostituiscono l'analisi patologica a quella sociale.

The Lost Weekend (*Giorni perduti,* 1945) di Billy Wilder è forse l'unico film americano che si sia occupato in maniera diffusa del problema dell'alcoolismo: problema fondamentale della società americana se ha dato origine alle note leggi proibizionistiche. Il romanzo di Charles Jackson, da cui il film è tratto, è una delle piú importanti e felici inchieste americane sull'argomento. Eppure non altrettanto si può dire del film di Wilder, e non lo si può dire soprattutto per il finale attribuito dal regista alla sua opera.

La storia del film è semplice, la storia di un alcoolizzato: non resiste al vizio e precipita sempre piú in basso, nonostante i tentativi di una coraggiosa ragazza per redimerlo. Questo dà l'occasione per un'occhiata ad una clinica per intossicati dall'alcool: un quadro pauroso. Quando l'alcoolizzato esce dalla clinica, s'è reso conto dell'ampiezza del male sociale dell'alcoolismo, della sua gravità del suo orrore, della necessità di combatterlo. Ma ecco che il regista ci fa comprendere, in poche inquadrature, che tutto ciò non può servire a nulla e che del resto non è importante: l'alcolizzato continuerà a bere: la

cosa appare niente affatto orribile, ma ci viene presentata, piú o meno, con i soliti colori della sbornia dei film americani.

Il dialogo del film è stato in piú punti rimaneggiato dalla censura in modo da rendere almeno un poco plausabile lo strambo « lieto fine »: il problema sociale dell'alcolismo viene di colpo destituito di ogni realtà, e tutto viene ristretto neanche al problema individuale del protagonista, ma addirittura ad un caso da commedia: il fatto che l'alcolizzato, alla fino del film, nasconda la bottiglia fuori della finestra è infatti una tipica trovata da commedia. Il pubblico ride, come ad una battuta di spirito. E' esattamente ciò che il regista voleva, o ciò a cui è stato costretto: deviare con una battuta di spirito l'attenzione dello spettatore dal problema dell'alcolismo e delle sue conseguenze sociali.

Si può ricordare, a questo punto, che il codice di produzione, nelle sue due successive edizioni, e quindi non sotto la spinta del proibizionismo, limita l'uso dei liquori nella descrizione di « scene di vita americana ».

Le stesse osservazioni si possono fare per il problema della prostituzione. Non vi è dubbio che si tratti di un problema assai grave e pervicace nella vita sociale d'America. Eppure pochissimi sono i film che ci mostrano le vicende di prostitute, a meno che non si tratti di un particolare tipo di « donne perdute », eleganti e complicate. In questo il codice è assai esplicito, poiché pone il problema delle « donne che vendono la loro virtú » tra gli argomenti da trattarsi « nei limiti del buon gusto ». Evidentemente basta che una prostituta sia ben vestita perché l'esigenza del buon gusto si consideri soddisfatta! (Resta inteso che tutto ciò si riferisce soltanto alla vita americana. Quando, per le necessità del racconto, è indispensabile la presenza di una prostituta di basso conio è molto semplice darle una nazionalità straniera. Ciò accade, ad esempio, nel film *Anna Lucasta*).

Ma vi sono i casi piú avanzati, quelli in cui si riesce ad enunciare se non ad affrontare i termini del problema. Anche qui, come vedremo, il regista deve passare per le forche caudine del finale. Esaminiamo, ad esempio, un film minore *The Lady Gambles* (*La roulette,* 1949) di Michael Gordon. In esso, la protagonista, Barbara Stanwyck, presa dal demone del giuoco, scende ad uno ad uno i gradini della scala sociale, fino al limite piú basso della prostituzione. La denuncia e l'esame sono forti e decisi e, come al solito, c'è da aspettarsi una brusca correzione. In questi casi, come abbiamo detto, il cinema chiede aiuto alla psichiatria, o meglio alla psicanalisi. Ed ecco, anche nel film in questione, saltar fuori, nel finale, il solito diavoletto freudiano a renderci edotti di un singolare trauma infantile della protagonista, fugato il quale tutto tornerà normale.

Il ricorso ai traumi infantili ed alla pazzia è largamente impiegato per quello che riguarda quasi tutti i casi di delinquenza. Si può dire che non ci sia un solo caso di film americano di produzione recente in cui non venga chiaramente detto, o per lo meno accennato, al fatto che il delinquente agisce sotto influssi di pazzia. Abbiamo citato *Uomo*

bianco tu vivrai; potremmo citare, tra i piú indicativi in questo senso: *White Heat* (*La furia umana*, 1949) di Raoul Walsh e *Gun Crazy* (*La sanguinaria*, 1949) di Joseph H. Lewis (7).

Ed ecco, infine, il problema piú consueto dei film americani: quello dei rapporti sentimentali e, di conseguenza, del matrimonio. Problema consueto, poiché viene adombrato in quasi tutti i film, in quasi tutti i generi. Sarebbe lungo, ma interessante, esaminare come in questo campo il codice di produzione venga scrupolosamente osservato, secondo i dettami di una legge che sembrerebbe moralissima, se non fosse cosí distante dalla rappresentazione della realtà.

Un caso estremamente indicativo, per la sua complessità e per le difficoltà delle sue molteplici soluzioni, è quello di un film recentemente proiettato in Italia con il titolo *Non voglio perderti* (*No Man of her Own*, 1950). Occorre raccontarne in breve la trama: Una donna in procinto di avere un figlio da un poco di buono sta facendo inglorioso ritorno al proprio paese. In seguito ad un incidente ferroviario, ella viene scambiata per la moglie di un diplomatico, figlio di ricca famiglia. Accolta in casa dai genitori del presunto marito, perito nell'incidente, la donna accetta l'ospitalità e l'affetto dei suoceri, ricambiandoli ben presto di eguale affetto. Per di piú, s'innamora del fratello del defunto. Ma improvvisamente torna in scena il seduttore che la ricatta. Ella lo uccide. Poi chiama in aiuto l'uomo di cui è innamorata e che corrisponde al suo amore e insieme si sbarazzano del cadavere. Fin qui la storia piú o meno attendibile. Ma come si può giungere ad un finale con una storia di questo genere? Ecco entrare in moto il meccanismo del « permesso » e del « vietato ». Si poteva giungere ad un finale tragico: la protagonista, avendo commesso delitti perseguibili legalmente, dovrebbe morire (E' il caso del protagonista di *One Way Street - Appuntamento con la morte* - fatto morire in un inaspettato incidente stradale all'ultimo minuto di proiezione). Ma qui si voleva giungere al « lieto fine ». Ed ecco il primo passo. La suocera della protagonista, prima di morire, lascia una dichiarazione in cui si assume la responsabilità della morte del ricattatore. La protagonista è già scagionata di fronte alla legge. Ma non basta, perché il pubblico sa che la donna ha ucciso e non deve rimanere con l'impressione che un'assassina rimanga impunita. Eccoci al secondo atto del finale. L'uomo, quando la donna gli ha sparato, era già morto, ucciso da un'altra. E' un ulteriore passo avanti, ma non basta. Se l'uomo non fosse già stato morto, la donna lo avrebbe ucciso. Ed ecco il terzo colpo di scena: il proiettile sparato dalla protagonista non ha colpito l'uomo. Il giuoco è fatto: la protagonista è innocente e può convolare a giuste nozze con il fratello del pre-

(7) E' interessante osservare come simili espedienti fossero assolutamente ignorati dai film sui gangsters realizzati negli anni dal 1933 al 1936. Questi film rispondevano evidentemente ad altre esigenze che non fossero quelle odierne di una rappresentazione della violenza per la violenza. Da ciò anche la fondamentale onestà di quei film, volti a combattere una ben individuata e reale piaga sociale.

sunto marito. Tanto piú che il fratello in questione aveva scoperto già da tempo il segreto della donna. Giova qui notare come tutto ciò non torni affatto al servizio della moralizzazione dello spettatore, il quale, al contrario, ha l'impressione che i fatti, che il finale vuole nascondere, siano non soltanto avvenuti davvero, ma potrebbero avvenire in un qualsiasi momento della vita di una donna americana senza che questo possa sconvolgerla.

Piú reciso è il cinema americano nei riguardi del famoso « triangolo ». Il codice di produzione dice: « Per riguardo alla santità del matrimonio e del focolare domestico, il triangolo, cioè l'amore di un terzo per una persona già sposata necessita di riverente trattamento ». Il trattamento rispettoso giunge al punto che, nel caso in cui uno dei due coniugi sia un delinquente, l'altro, sia pure chiaramente innamorato di un'altra persona, non lo bacerà mai, né avrà con esso rapporti meno che casti. [Ed ecco sopraggiungere il finale che, mediante un opportuno, quanto illogico, decesso (piú ancora che l'emanazione di una sentenza di divorzio), libererà i protagonisti da ogni vincolo. Possiamo qui citare tre film recenti: *Paid in Full* (*La mia vita per tuo figlio*), *In pact* (*Ho ritrovato la vita*), *Woman in Hiding* (*Donna in fuga*)].

Sull'argomento sono assai indicative le parole pronunciate da Richard Collins: « Non potremo mai fare un film come *Breve incontro* poiché non potremo mai ammettere che ci siano donne della media borghesia americana con tanto di casetta, marito e figli, che aspirano a mettere un poco di romanzo nella loro vita, senza che questa diventi una cosa vile e odiosa ».

Concludiamo: l'argomento non può certo considerarsi esaurito. La stravaganza dei finali nei film americani piú avanzati non è che un aspetto di tutto il serio problema del dilagante conformismo di quella cinematografia. Né abbiamo avuto l'intenzione di sottoporre al lettore una casistica che potrebbe essere assai piú ampia ed informata. Abbiamo volutamente esaminato soltanto alcuni film di recente produzione e programmazione, editi in Italia, perchè il lettore possa rendersi conto di persona degli esempi citati.

Quel che abbiamo detto ci sembra abbastanza indicativo di certi metodi e di molti pericoli. Disparati interessi intervengono a rigettare sul pubblico la colpa dell'attuale decadenza della cinematografia americana. Non è cosí. Ed è bene che, accanto alla voce della critica piú severa, vi sia una voce di incitamento e di speranza. E' la voce di Adrian Scott, il produttore di uno dei piú importanti film americani del dopoguerra: « Non è vero che il popolo americano ami soltanto divertirsi, come suol dirsi, quando va al cinema. Il popolo americano vedrebbe con piacere film che toccassero e illuminassero la sua vita: se non glieli dessimo, con i nostri dubbi e le nostre paure, non renderemmo un buon servizio né a lui né a noi. Se non combattessimo oggi gli sterili controlli che ci si vuole imporre, domani dovremmo chiudere la bocca per sempre ».

T. Chiaretti - L. Quaglietti

Linguaggio ed espressione nella storia del film

Il problema della resistenza del linguaggio all'espressione d'arte è stato generalmente trascurato dall'estetica. E' stato trascurato per il solo fatto che l'estetica è sorta quando nelle arti maggiori la resistenza del linguaggio all'espressione era stata superata in quella che può essere considerata come la sua fase bruta. La tecnica del linguaggio era già stata perfezionata; in tutte le arti, dalla poesia alla pittura, dalla scultura alla musica, i suoi problemi puramente materiali erano già risolti e la resistenza del linguaggio all'espressione era teoricamente annullata, cioè si identificava in ogni singolo artista con la resistenza del fantasma a tradursi in una forma, cioè in una realtà artistica.

La nascita di una nuova arte, quella del film, quando l'estetica aveva conquistato da tempo la sua architettura logica e catalogato i problemi della sua indagine, ha inaspettatamente riproposto il problema della resistenza del linguaggio all'espressione d'arte, ed in termini particolarmente recisi. Il linguaggio del film, considerato sotto l'aspetto tecnico, è certamente il piú complesso fra i linguaggi suscettibili di un'espressione d'arte. E' complesso a tal punto che almeno fino a ieri se ne sono ignorate la vera struttura morfologica e le vere possibilità di resa. L'avvento del sonoro è stato accolto con scetticismo anche da grandi artisti, i quali erano fermamente convinti che la parola ed il suono fossero estranei al linguaggio del film in quanto tale. Molti creatori di film, come si ricorderà, hanno inoltre ripetutamente confessato, in base ad un'esperienza personale, che la macchina da presa restituisce immagini belle ed immagini brutte indipendentemente dalle intenzioni del regista, secondo una sua legge misteriosa. Non si può evidentemente pensare che la macchina da presa abbia una propria forza creatrice; ma soltanto che il grado della sua cedevolezza all'espressione d'arte è un fattore rimasto per gran tempo, e forse ancora oggi, almeno in parte, sconosciuto.

Un fenomeno simile nel campo dell'arte da secoli e secoli non si era piú riprodotto ed è naturale che l'estetica lo abbia ignorato. Nella migliore delle ipotesi l'estetica ha tentato di risolvere l'arte del film nei suoi schemi precostituiti, ma non ha mai tentato fino ad oggi, tranne rari ed isolati tentativi, di trarre dalla nuova arte gli insegnamenti che un'esperienza storica cosí straordinaria poteva porre. La storia del film, che al momento attuale è in fondo la storia di una preistoria, non può ignorare il fenomeno.

In realtà questa storia è tutta da scrivere. E' tutta da scrivere, perché si ignorano ancora le regole della storiografia del film. Tutti i problemi di indagine, che per quanto riguarda le altre arti sono stati risolti nel concreto esercizio della ricostruzione storica, sono ancora vivi ed urgenti per quanto riguarda il film. La storia del film deve essere concepita come illustrazione monografica delle personalità dei singoli artisti oppure come storia di movimenti artistici? Bisogna considerare l'espressione artistica in sé oppure nei suoi rapporti con il mondo pratico nel quale essa si determina? Ognuno di questi problemi, che applicato alle arti piú antiche assume ormai un valore squisitamente dialettico, diviene di importanza preliminare quando sia applicato all'arte del film. Come distinguere la personalità di un regista dal movimento nel quale egli viene ad inserirsi anche sotto l'aspetto puramente tecnico, in quanto si serve, per esempio, della collaborazione di un operatore che è presente anche in altri film? Si ricordi a questo proposito il caso limite di Gabriel Figueroa, che con la sua fotografia ha indubbiamente creato un'atmosfera e l'ha imposta ai registi. E come non considerare nella nascita di un film l'influenza esercitata, quasi sempre in senso limitativo, dal fattore economico?

L'esemplificazione potrebbe continuare; ma a noi interessa semplicemente porre in rilievo che nella storia dell'arte del film un aspetto che non potrà essere trascurato, per il mezzo secolo già trascorso, è appunto quello della resistenza del linguaggio all'espressione. E ripetiamo che questa resistenza non è identificabile con il travaglio di ogni singolo artista per dar forma ai fantasmi vagheggiati, ma si pone come un fatto oggettivo: è la resistenza di un linguaggio *in fieri,* di un linguaggio grezzo, di un linguaggio amputato come quello del film muto, di un linguaggio che conquista lentamente e faticosamente, procedendo da opera ad opera, da artista ad artista, tutta la sua duttilità e tutto il suo nitore.

Questo problema della resistenza del linguaggio all'espressione è nell'arte del film assai piú complicato e piú vasto di quanto una superficiale riflessione non potrebbe far credere. Sotto un certo aspetto, esso ha un contenuto meramente tecnico e riguarda, per esempio, l'impiego della macchina da presa, delle luci, dei differenti tipi di pellicola, del colore, ecc. Ma, sotto un altro aspetto, esso è un problema che riguarda una tecnica di grado piú elevato in quanto si volge particolarmente all'espressione d'arte.

Uno degli strumenti del linguaggio nell'arte del film è l'attore. Almeno fino ad un certo limite, l'attore è per il creatore del film soltanto materiale plastico, come gli oggetti e il paesaggio. Ma, contrariamente agli oggetti e al paesaggio, l'attore è dotato di una propria personalità e di una propria volontà. Fra le intenzioni del creatore del film ed il valore plastico che egli vuole ottenere dall'attore, esiste sempre questo diaframma che è costituito dalla sua personalità e dalla sua volontà. L'attore ideale non per il teatro, ma per il film sarebbe certamente quella supermarionetta sognata da Gordon Craig, cioè un volto ed

un corpo sensibilissimi come possono esserlo soltanto un volto e un corpo abitati da un'anima, ma assolutamente privi della benché minima possibilità di reazione personale: un attore, in definitiva, che sia uno strumento del linguaggio e non anche un diaframma.

La storia dell'arte del film è anche la storia dei tentativi tenaci che i creatori di film hanno compiuto per piegare l'attore alla sua funzione di strumento sensibilissimo, ma involontario di un linguaggio. Alcuni periodi della storia del film si spiegano ed acquistano una logica soltanto alla luce di questo presupposto. La storia del film muto italiano intorno alla prima guerra mondiale non è prevalentemente o esclusivamente, come spesso si crede, la storia della magniloquenza dannunziana che si traduce in immagini; ma è essenzialmente la storia di uno strumento del linguaggio, l'attore, che si ribella, con tutta la violenza di un tardo ed anemico romanticismo, al creatore del film.

La ricerca dell'attore preso dalla vita, che è invalsa nel film neorealista italiano dopo la seconda guerra mondiale, non è soltanto la ricerca di un volto autentico, effettivamente rispondente ad una determinata situazione umana e sociale. Noi non possiamo crederlo, perché sappiamo con certezza che nell'arte nulla è piú falso del vero. La ricerca dell'attore preso dalla vita è la ricerca di uno strumento di linguaggio sfornito di possibilità reattive, sfornito di personalità, docile per inesperienza.

Considerato in tal senso, anche il problema dell'attore è un problema di resistenza del linguaggio all'espressione d'arte ed è un problema eminentemente tecnico, ma di una tecnica che si riferisce alla psicologia, alla psicologia dell'attore e insieme a quella dello spettatore. La storia di questo problema è di straordinario interesse per l'arte del film ed è ricca di infinite diversioni. Molte volte, infatti, i creatori del film hanno creduto di trovare una resistenza là dove essa non esisteva e si sono accaniti contro ostacoli che erano puramente illusori, anche per quanto riguarda l'attore.

La scoperta di Pudovchin, che una determinata espressione del volto umano assume un orientamento ed un valore in rapporto alle immagini che la seguono o la precedono, è veramente indicativa. Essa dimostra che il diaframma opposto dalla personalità dell'attore al creatore del film è in alcuni casi senza conseguenze sulla formazione dell'espressione d'arte, cioè in alcuni casi l'attore, qualunque cosa egli si illuda di pensare e di volere, è sempre uno strumento inerte nelle mani del creatore del film, come lo è lo scalpello nelle mani dello scultore. Le sue possibilità di resa dipendono unicamente dal creatore del film: l'attore è puro materiale plastico; in ogni caso la sua personalità non sensibilizza la pellicola. E questo fenomeno, esaminato dal punto di vista inverso, spiega perché attori sforniti di personalità e forniti di certe qualità fisiche abbiano dato la sensazione di essere grandi o grandissimi attori a chi non riflettesse sufficientemente.

Il caso tipico è quello di Marlene Dietrich. La sua immagine rimane incisa nella storia di un'epoca del film, cosí come Joseph von

Sternberg l'ha ritratta in *Der blaue Engel*: è un'immagine perfetta, senza opacità, senza sedimenti, senza sbavature, nella quale tutto il mondo spirituale di una creatura poeticamente intuita ha trovato la sua compiuta espressione. L'attrice Marlene Dietrich è apparsa una grande attrice, perché in realtà non lo è stata ed era nella impossibilità di esserlo: essa è stata uno strumento eccezionalmente docile di linguaggio, proprio nel momento storico meno favorevole, cioè nel periodo del trionfante divismo.

E a questo punto noi dobbiamo fare un'osservazione che ci sembra essenziale per dimostrare quale importanza il problema della resistenza del linguaggio all'espressione d'arte abbia nella storia del film.

Una grande diva domina lo schermo nel periodo in cui Marlene Dietrich trova una sua misura perfetta ad opera di Joseph von Sternberg: è Greta Garbo. Senza dubbio Greta Garbo è una attrice raffinatissima e dotata, in quanto attrice, di una straordinaria intensità espressiva. Basterebbe ricordare *Camille* (Margherita Gauthier) per esserne convinti. Ebbene, mentre Marlene Dietrich rimane, oggigiorno di piú, legata ad un'opera, che è appunto *Der blaue Engel*, ed appare sempre piú chiaramente come l'interprete completa di quest'opera, Greta Garbo al contrario ci si rivela come la diva che ha dominato un periodo della storia del film con il suo fascino personale, cioè con una forza che non rientra nell'ambito dell'arte. Mentre di Marlene Dietrich indichiamo l'opera, come può indicarsi il titolo esemplare di un poeta (e poco importa per il nostro ragionamento che il poeta sia Joseph von Sternberg), di Greta Garbo noi possiamo indicare soltanto alcune immagini, alcuni momenti, alcuni frammenti. Marlene Dietrich è indubbiamente piú legata alla storia dell'arte del film, mentre Greta Garbo è piú legata alla storia del costume del film. Eppure Greta Garbo è piú grande attrice, se noi prendiamo questo termine nella sua accezione tradizionale, cioè nell'accezione creata per la scena. Ma la ragione è propria questa. Greta Garbo, per essere grande attrice, cioè dotata di una propria personalità, non è mai stata un docile strumento di linguaggio. Fra le intuizioni del creatore del film e le immagini che Greta Garbo è stata chiamata ad impersonare, è sempre esistito il diaframma della sua prepotente personalità. Vedute oggi, a distanza di anni, fuori dalla suggestione della moda, le creature alle quali Greta Garbo ha dato vita appaiono tutte opache tranne che in alcuni momenti: quelli fugaci nei quali Greta Garbo ha avuto la forza di sostituirsi allo stesso creatore del film, distruggendo cosí ogni diaframma. Ecco il caso di *Camille* che è una delle opere piú compiute di Greta Garbo, perché è un ritratto personale, una storia di carattere, lo studio di una psicologia femminile, senza ambiente, senza racconto, senza azione.

La storia di Greta Garbo è la storia di tutti i divi. La storia di Marlene Dietrich è la storia di tutte le interpreti che hanno avuto la fortuna di essere, magari senza saperlo, supermarionette.

L'epoca di resistenza oggettiva del linguaggio all'espressione d'ar-

te, intesa nel senso che abbiamo tentato di comunicare se non di definire, è certamente prossima a chiudersi nella storia del film. In piú di mezzo secolo di accanite esperienze il linguaggio del film ha acquistato una struttura grammaticale e sintattica, ha scoperto le sue leggi, ha infine raggiunto una duttilità che appare sorprendene.

Al principio la lotta contro la resistenza del linguaggio era disperata. Ogni autentica espressione d'arte assumeva un carattere di fortunata casualità, cioè il creatore del film riusciva, una volta su mille o su diecimila, ad esprimere il suo fantasma perché inspiegabilmente il linguaggio cedeva, lasciava aperto un varco, del quale il creatore del film non riusciva ad individuare la logica. Oggi il creatore del film è in grado di dominare piú o meno consapevolmente questa forza bruta del linguaggio. Il linguaggio è diventato suo. Egli deve combattere soltanto, o almeno prevalentemente, contro una resistenza soggettiva che è tutt'altra cosa: questo, come abbiamo già accennato, è il problema, radicalmente diverso, della sua personalità e delle sue capacità individuali d'artista.

Perciò noi pensiamo che il momento attuale sia un momento fondamentale nella storia del film. Si chiude o sta per chiudersi un ciclo, che è appunto quello della conquista del linguaggio, e se ne apre o sta per aprirsene un'altra, che è quello in cui il creatore del film si trova finalmente padrone di quest'arma micidiale che è il linguaggio, e deve, in perfetta libertà, decidere che cosa deve farsene. Alcuni artisti hanno persino paura di questa libertà, come alcuni uomini avevano paura della polvere da sparo da poco inventata. Avrebbero quasi preferito che la scoperta non fosse stata fatta, perché temevano di saltare per aria. Esattamente allo stesso modo, alcuni artisti temono di saltar per aria ed ecco allora che si vedono film dove il linguaggio è volutamente umiliato e riportato ad un'epoca primitiva, film con la fotografia sfocata, carichi d'ombra, senza contorni esattamente disegnati. E' piú o meno lo stesso caso degli scultori che ritornano al graffito, perché avvertono la propria incapacità di padroneggiare una tecnica che è diventata troppo complessa e minuta. Anziché adoperare la elaborata macchina della coniugazione dei verbi, delle proposizioni principali e dipendenti e degli incisi, preferiscono esprimersi per proposizioni staccate con il verbo all'infinito, come i negri emigrati. E' la paura del linguaggio, tipica, in questo momento, di un settore dell'arte del film. Molti film neorealisti — e lo abbiamo già detto implicitamente parlando del problema dell'attore poc'anzi — sono film di paura dinanzi alla conquistata perfezione del linguaggio. Ed infatti un regista neorealista, forse il primo in ordine cronologico dei registi italiani del neorealismo, Luchino Visconti, che non sente la paura del linguaggio, ha portato con *La terra trema* il neorealismo ad una squisitezza e precisione pittorica esasperata, adoperando una materia popolaresca e primitiva come quella dei pescatori di Acitrezza. Questo vuol dire che la sciatteria formale, l'umiliazione del linguaggio non ha nulla a che vedere con la sostanza spirituale e morale e perciò anche artistica del neo-

realismo inteso come movimento. E' la paura del linguaggio, paura ben s'intende non piú oggettiva, ma individuale. Al contrario gli artisti, che questa paura non sentono, provano l'euforia del linguaggio conquistato e si abbandonano alle nuove possibilità di espressione con il fervore dei neofiti. Accade, su un piano di maggiore maturità e soprattutto su un piano discorsivo, quel che in un altro momento importante della storia del film in rapporto al linguaggio accadde quando fu scoperta l'autonomia espressiva del film. Si scatenò l'ondata dei film astratti. Prima si era creduto che il film servisse soltanto a riprodurre un'altra realtà e che non possedesse una propria realtà. Compiuta la scoperta, alcuni artisti vollero assolutamente escludere dalla realtà del film ogni e qualsiasi riferimento ad un'altra realtà e soprattutto a quella fra tutte le realtà che è piú invadente, cioè la realtà della vita. Ma tutte le ondate di euforia ad un certo momento decadono. Anche l'euforia degli scopritori del linguaggio presto o tardi decadrà, cosí come passerà lo spavento ai timidi nel senso che saranno travolti.

Nel quadro di queste considerazioni appaiono particolarmente significativi alcuni film recentemente proiettati. Per esempio, il tanto discusso *Journal d'un curé de campagne* di Robert Bresson. L'importanza di questo film è, secondo noi, molto notevole, ma non dal punto di vista della pura creazione artistica.

Come opera d'arte anzi, il *Journal d'un curé de campagne* è assolutamente incompiuto. Il contrasto tanto suggestivo e invitante tra l'acceso e l'intransigente misticismo del giovane curato e l'incancrenito egoismo del piccolo mondo nel quale egli vive, è molto vagamente rappresentato nel film; scaturisce in tutta la sua forza solo per accenni, in alcuni momenti. Appena disegnate e soltanto nei loro tratti esteriori sono le figure del Conte, aridamente chiuso nella sua sete di solitario dispotismo ed abituato a considerare il clero come un alleato delle gerarchie sociali, la figura della Contessa che vive esclusivamente del ricordo quasi sadico, sensuale del figlio morto, la figura della giovane figlia Chantal cresciuta senza affetti, compressa, e infine la stessa figura del curato. Il dramma del curato esplode improvvisamente, è stroncato dalla morte con un taglio netto, senza che la narrazione si concluda: tutto il vasto mondo di personaggi evocato rimane sospeso nella nebbia di un limbo. Ma, nonostante questa sua incompiutezza artistica, il *Journal d'un curé de campagne* è un'opera importante, importante nella storia del linguaggio. Robert Bresson ha sentito l'euforia della scoperta del linguaggio ed ha avuto il coraggio di affrontare un'esperienza in un certo senso eccezionale, quella della annotazione sottile, minuta, puntigliosa di alcune variazioni psicologiche fugaci, incerte, quasi impalpabili. Tutto il film è pervaso dal desiderio di superare quello che noi non sapremmo definire altrimenti se non il limite figurativo del linguaggio del film, per conferirgli un respiro assoluto ed un'eloquenza precisa anche nella registrazione dei sentimnti piú mutevoli e piú parziali. Il linguaggio nel *Journal d'un curé de campagne* è articolato con una ricchezza di variazioni, di accenti e di risonanze,

che ha un valore puramente formale, ma che incanta per la sua inesauribile fluidità. Non sapremmo trovare un paragone valido per sottolineare questo aspetto dell'opera di Robert Bresson. Ma, per quanto il raccostamento possa sembrare bislacco, vogliamo confessare che essa ci ha ricordato la duttilità che assume il verso ne *La pioggia sul pineto* di Gabriele d'Annunzio. V'è il gusto sensuale del linguaggio scoperto, posseduto e piegato ad ogni atteggiamento espressivo e ad ogni modulazione.

Sullo stesso piano, ma all'estremo limite opposto, si pone invece un altro film, *Rasho-Mon* di Achira Curosawa. Questo film è il tipico prodotto di una cinematografia evoluta, ma giovane ed inesperta, nel senso che ha acquistato le scoperte della tecnica e del linguaggio dalla cinematografia occidentale senza viverne e senza soffrirne il travaglio della scoperta e della formazione. Achira Curosawa ha un linguaggio impeccabile per il suo nitore e per la sua esattezza architettonica, ma un linguaggio che nella sua perfezione formale e strutturale è preso in prestito di peso da una civiltà diversa da quella nella quale egli è nato. Perciò egli sente questo linguaggio fino ad un determinato limite delle sue possibilità espressive. Ma questo limite — ed il particolare è estremamente importante — è in lui naturale, spontaneo, oggettivo, necessario, storico. Non dipende da un fatto di incapacità personale, ma da un rapporto di civiltà. Achira Curosawa non rileva una resistenza nel suo linguaggio; ma adopera il linguaggio del film, scoperto, sperimentato e sofferto dagli occidentali, né piú e né meno come può adoperarlo un giapponese. Questo linguaggio nelle sue mani diviene piú asciutto, piú elementare, piú semplice, vorremmo dire piú stranamente infantile; ma egli non se ne accorge e, perciò, la sua felicità, la sua grazia di artista sono totalmente salve. In tal modo *Rasho-Mon* ha contemporaneamente due caratteristiche: quella di una semplicità, di una ingenuità, di un candore di racconto, che nel momento attuale dell'arte del film è ben difficile ritrovare, e quella di una indiscutibile evoluzione formale. In sostanza Achira Curosawa è un ingenuo che si è aggiornato senza avere perduto la sua ingenuità. E da questo contrasto in termini scaturisce il fascino indiscutibile del suo film, che svolge la storia di un assassinio con il ritmo di un'epopea. *Rasho-Mon* è un romanzo giallo cantato come un poema cavalleresco e messo in scena come una sacra rappresentazione. E' un frutto stranissimo, anacronistico, e noi pensiamo irrepetibile; un frutto nato in quella zona estremamente variabile dello spirito umano dove fenomeni e correnti di civiltà diverse si incontrano misteriosamente, dando luogo a risultati tanto sbalorditivi quanto passeggeri.

Non potremmo concludere il corso delle nostre considerazioni sul significato del particolare momento al quale è arrivata l'arte del film in rapporto al linguaggio, senza illustrare almeno brevemente un'altra posizione che ci sembra essere anch'essa interessante.

Lo faremo citando ancora una volta due film recenti, *Big Carnival* di Billy Wilder e *Fourteen Hours* di Henry Hathaway. E' la posizione

degli artisti che, scoperto un linguaggio duttile, eloquente, espressivo, docile, se ne servono per narrare *ex abundantia cordis* e per riversare fiduciosamente nella narrazione tutti i loro pensieri senza alcuna preoccupazione di selezione e di approfondimento. E' una posizione victorhughiana, che rasenta i limiti del romanzo di appendice; quella, appunto, di Billy Wilder e di Henry Hathaway nei film che abbiamo citati. Sono, questi film, due grandi romanzi di vita contemporanea, costruiti con indubbia grandiosità, ben tessuti, ricchi di personaggi, forniti nella giusta misura di un contenuto filosofico e sociale, due narrazioni allettanti, ritmate con rispetto delle misure fondamentali, spezzate da momenti di tensione abilmente creati. Si vedono con interesse, con piacere, con gusto. Sono due romanzi a forte tiratura. L'arte con l'A maiuscola probabilmente non vi ha gran parte; ma il linguaggio corre spedito, avvincente, espressivo, chiarissimo, ottimamente organato in tutti i suoi congegni. Solo un'arte che ha vinto o quasi ogni resistenza del linguaggio può offrire questi prodotti, dove una carenza di qualità artistica è compensata largamente da una pienezza di maestria tecnica. Proprio perché la maestria tecnica è un ingrediente essenziale in questi prodotti, essi sono totalmente ignorati nelle epoche delle origini: sono il portato del progresso di un'arte e della sua conseguente industrializzazione.

Mentre un'opera come il *Journal d'un curé de campagne* dimostra che la resistenza del linguaggio è vinta sul piano della piú raffinata ricerca psicologica, opere come *Big Carnival* e *Fourteen Hours* dimostrano che essa è vinta anche sul piano dell'ordinaria amministrazione. L'esemplificazione potrebbe continuare all'infinito, ma sarebbe ormai inutile.

Il nostro discorso voleva portare, sia pure con qualche fatica, a un'ultima conclusione di ordine generale. Abbiamo individuato un problema critico dell'arte del film, uno dei numerosi problemi che attendono di essere studiati, e, senza avere minimamente la pretesa né di impostarlo con rigore dialettico né tanto meno di esaurirlo, abbiamo cercato di far vedere come il suo chiarimento da una parte comporti una revisione di certi canoni dell'estetica tradizionalmente accettati e da un'altra parte sia essenziale per costruire la storia del film con quel senso critico senza il quale la storia di un'arte non è possibile.

Sono questi due punti che noi riteniamo essenziali: una storia del film non può essere scritta se non si ha la consapevolezza che, scrivendola, bisogna anche risolvere un problema di metodo e il metodo non può essere definito senza rivedere i principi dell'estetica in rapporto all'arte del film.

Giovanni Calendoli

Dramma e lezione dei vinti:
“Rasho-mon„ e “Der Verlorene„

Ci appare oltremodo difficile una analisi approfondita e completa del film giapponese « Rasho-mon », l'opera di Achira Curoshawa che è stata onorata ultimamente oltre che del Gran premio Leone di S. Marco anche, *ex-aequo* con « Le Journal d'un curé de campagne » di R. Bresson, del Premio della critica italiana. Quasi nulla, infatti, ci è noto del cinema giapponese: sappiamo ancor meno della cultura contemporanea di tale paese, e, soprattutto, della condizione spirituale di esso in questo dopoguerra. Quel film, comunque, ci è sembrato che abbia un preciso significato, un determinato valore, in sé. Non alludiamo al linguaggio del regista, e non ci poniamo, per un momento, problemi di stile: è piuttosto lo spirito, il senso, il contenuto dell'opera, che ci fa meditare ancora su di essa. Vi abbiamo visto il riflesso di una condizione sociale, spirituale, umana, che ci è parsa quella d'un intero popolo, e tale da assumere una portata universale. Sentiamo di attribuire al film un senso, un valore, attuali: un messaggio che ci interessa direttamente, anche se ci giunge avvolto di mistero.

« Rasho-mon » ha l'impostazione d'un'antica favola drammatica: e quando il dramma comincia a svolgersi, esso sembra fondarsi sui motivi eterni della grande tragedia primitiva: il bene e il male, la violenza, l'onore, la giustizia, il tradimento, la fedeltà, il rispetto umano. Pare che il problema centrale possa esser definito come il problema della verità, posto da quattro interpretazioni di un oscuro episodio di violenza: c'è del *giallo* come ce n'è in « Edipo Re ». A chi si deve credere, tra quattro persone che danno ciascuna la propria versione dei fatti? Forse qualcuno mente, forse mentono tutti: ma forse c'è qualcuno che dice il vero, qualcuno cui credere. A questo punto si pone il vero problema del film: si può credere ancora, in questo mondo?

Il dramma si porta su un piano metafisico, superando quello stesso fatto di violenza e i protagonisti di esso. Questi ultimi, e quel fatto, anzi, divengono simbolici d'una condizione sociale, di una situazione politica. Siamo in un periodo di dopoguerra, nel Giappone dell'alto Medio Evo barbarico: stragi, ruberie, violenze d'ogni genere, ovunque, e che paiono senza fine. Sottolineata da un coro di tre personaggi, tale situazione è la premessa, realistica, partendo dalla quale la tragedia di Curosawa si porta su un piano metafisico, onde quel misterioso fatto di violenza di cui si parla, diviene, come dicemmo, non piú importante

in sé, come sarebbe nel *giallo* moderno, bensí un fatto sintomatico come quelli delle parobole, degli apologhi.

Man mano che si svolgono le quattro versioni di quel fatto di violenza, diviene dominante un altro dramma, posto dalla situazione politica: attorno al coro è la giungla, è lo smarrimento, la crisi estrema, di tutti i valori umani, spirituali, di tutti i punti fermi della vita sociale: la vita ed ogni bene dell'uomo non sono piú nulla, poché regnano l'arbitrio, la violenza, e l'uomo è divenuto una bestia. Vediamo il panico, il tormento spirituale di due uomini, in quel coro cui fa da contrappunto un terzo personaggio, un uomo ignobile: il primo di quei due uomini — un prete, l'intellettuale dell'epoca — è cosciente, e l'altro — un semplice, un boscaiolo — ha la sensazione di quella tragedia collettiva, ne soffre, ne intuisce i motivi superiori. Sono tutti e due sullo stesso piano spirituale, in fondo: anzi, è il semplice che alla fine risolverà positivamente, luminosamente il problema umano, spirituale collettivo additando, con un suo atto di bontà, di fede, la via della salvazione, in un clima di parabola evangelica.

Mentre si intrecciano le interpretazioni di quel fatto di violenza, sembra piú misterioso in sé ma sempre piú tragicamente chiaro nel suo senso, come fatto, cioè, di cronaca quotidiana d'un dato momento storico, si fa piú acuto il tormento dell'intellettuale e del semplice. Essi gridano, e qui è l'apice drammatico del film, la loro ansia di credere, il loro bisogno spirituale di credere di nuovo. La loro è un'esigenza spirituale che va oltre i concetti di bontà, di rispetto umano, di carità, intesi su un piano morale individuale, interiore: è un'esigenza sociale, collettiva.

Anche la loro fede religiosa tradizionale è in crisi: c'è un momento in cui si dubita perfino della verità delle parole d'una maga, d'una voce ultraterrena, illuminata, sacra. E' la fede dell'uomo nell'uomo, dell'uomo nell'uomo sociale, quella cui si aspira: è un bisogno, altissimo e concreto, di giustizia, di ordine sociale, di pace. Una reazione profonda al dominio dell'arbitrio, della violenza, che è la guerra: reazione ad una degenerazione dell'uomo, ad una disintegrazione di una società, e al dissolvimento di un patrimonio di tradizioni degenerate, le cui convenzioni, le cui maschere sono cadute mostrando un volto orrendo, il volto d'una bestia scatenata, furente, in una rovina che ha travolto anche tutti i valori positivi, umani, sociali, spirituali, di quella società.

Vediamo il mito crollato, infangato, o almeno oscurato, e per sempre, del *samurai*: la simbolica carne e dignità umana d'una donna calpestata, tormentata: la bestialità scatenata di un ex-uomo divenuto una belva con la spada, subdolo, braccato, assetato di preda, e che deride la giustizia: e la empietà di un altro uomo, il terzo del coro, altrettanto degradato del *samurai*, della di lui moglie violata, e del brigante aggressore — i protagonisti del fatto di violenza — nonché del boscaiolo che mentí alla giustizia per paura, e del prete che non crede piú: l'empio scardina gli infissi di un tempio per scaldarsi, per far fuoco. E' il dramma totale d'un paese primitivo, esaltato, fanatizzato, scatenato, imbestiato, e poi vinto, massacrato, che non crede piú, non solo, ma anche

volendo non sa più a cosa credere. Più che il Giappone vinto, della guerra e del dopoguerra di oggi, c'è la guerra, il dopoguerra di ogni paese che sia caduto in quella tragedia: e non si tratta solo di paesi vinti, poiché la violenza, l'inumanità, le aberrazioni della guerra, contagiano vinti e vincitori, mettono in crisi la umanità, la civiltà intera.

C'è nel film la più profonda, la più elevata, la vera morale, fondamentale, che una coscienza trae dalle esperienze della guerra. L'opera di Curosawa è più importante, a nostro giudizio, di una che ci avesse mostrato le rovine materiali di Hiroshima: tale città si può ricostruire comunque — così come Hitler ricostruì la Germania di Guglielmo — mentre una civiltà si ricostruisce, rinasce, solo quando un popolo, pòstisi quei problemi, acquisita quella coscienza, ritrovata la propria umanità, torna o diviene civile. Per lo stesso motivo « Germania anno zero », con la tragedia del piccolo Egmund, è più importante di molti film tedeschi pieni di macerie ma vuoti di coscieza. Nel film giapponese c'è la coscienza di un isolato, o di una minoranza intellettuale avanzata: ma l'esigenza drammatica, spirituale e sociale moderna, che è il motivo centrale del film stesso, è collettiva, anche se ancora inconscia, certamente, in quel popolo. Simboleggiato vagamente nella donna — fedele ed infedele ad un tempo al suo signore — e nel boscaiolo, il popolo giapponese di oggi, con i suoi problemi attuali è sostanzialmente assente, nel film: se fosse stato presente, il finale avrebbe assunto un ben più vasto e concreto progressivo significato. Comunque, per quanto piena di patetismo, di semplicismo, e alquanto convenzionale, e con il suo mistico ricorso biblico, la conclusione di « Rasho-mon » è altamente positiva: come è altamente positivo, profondamente significativo, comunque, questo nuovo film giapponese.

I problemi spirituali, gli ideali, i motivi tragici, di « Der Verlorene » di Peter Lorre sono dello stesso ordine di quelli del film giapponese. Vi è una differenza nello spirito di queste due grandi opere cinematografiche del dopoguerra, ambedue di paesi vinti, disfatti: il film giapponese, che pure pone come problema immediato quello di far luce nelle tenebre di un crimine, non è tanto una tragedia della colpa quanto della fede, mentre il film tedesco, che pure mostra la lotta di un uomo contro il male che è penetrato in lui, non è tanto una tragedia della fede quanto della colpa. Il giapponese Curosawa non è tormentato dal problema delle responsabilità allo stesso modo del tedesco Lorre: in « Rasho mon » tale problema è posto su un piano mistico, pur con radici su un piano umano e sociale, mentre in « Der Verlorene » è posto su un piano razionale, sociale concreto.

Dietro ambedue i film, e alla base di essi, c'è il crollo di un mondo spirituale: il crollo del mondo spirituale tradizionale del Giappone, paese primitivo, ha provocato, pur in un intellettuale moderno come Curosawa, una reazione mistica, mentre la crisi nazista della civiltà tedesca ha provocato nell'intellettuale europeo Lorre una reazione razionale, illuminata da una differente luce spirituale. Il problema per Lorre si è posto nei seguenti termini, come appare dal suo film: siamo arrivati a

questo, e a questo, che è l'estremo del male, non si deve giungere mai piú: occorre prima scoprire la natura del male, se si vuol combatterlo e stroncarlo per sempre. Quindi, posto in termini concreti, in forma razionale, su un piano sociale e politico, ecco il poblema dominante delle colpe, delle origini del male, di quel male, e non del Male sulla terra, la cui tragedia è dibattuta invece nel mistico film asiatico.

Siamo però, come dicemmo, nello stesso ordine di problemi spirituali, sociali, e sullo stesso piano elevatissimo di umanità e di civiltà, in ambedue questi film, i quali ci vengono da paesi che fino a pochi anni fa hanno insanguinato se stessi e il mondo con i crimini piú orrendi contro la civiltà, contro l'umanità, degradando i loro popoli fino allo estremo, fino ad un barbarico paganesimo, subendo poi fatalmente la disfatta piú totale, precipitando nel baratro piú profondo, nel vuoto piú orrendo.

Il personaggio di Lorre, il dr. Rothe, dice, al contrario di quello del noto film di Wolfgang Staudte: tutti noi eravamo stati ridotti, chi piú chi meno, ad assassini. Ma Lorre sa e dice anche, chiaramente, chi sono stati i colpevoli della degenerazione del popolo tedesco: lungi da oscure, nebulose interpretazioni mistiche, luterane, della crisi morale di tale popolo, quella di Lorre è una denuncia concreta, precisa, implacabile, del nazismo: l'origine del male è individuata, nel suo film, che è un'analisi fredda e spietata, logica e terribile, del processo nazista di disumanizzazione dell'uomo tedesco. Sotto tale aspetto, l'opera di Lorre è una manifetsazione altissima di coscienza umana, sociale, civile.

L'idea del finale, in cui « l'uomo perduto », acquisita piena coscienza delle proprie colpe, e individuato nel nazista il responsabile della propria degradazione, lo uccide e poi si suicida, è d'una terribile logica, d'una luminosa, tragica suggestione, ed è altamente giusta e positiva: saranno uomini nuovi, infatti, dopo la spietata, totale e sacrosanta punizione dei colpevoli, e la fatale autoeliminazione della generazione dei succubi, a ricostruire un mondo nuovo. Preferiamo « Der Verlorene » a « Rasho mon », quindi, pur ritenendo che il film piú retto, piú profondo e piú completo, e piú avanzato, datoci dai tedeschi nel dopoguerra, rimanga « Nostro pane quotidiano » (« Unser taeglich Brot ») di Slatan Dudow, realizzato nella Germania orientale. Tale film, che è il dramma attuale di una famiglia media berlinese, non si ferma infatti all'acquisizione collettiva d'una coscienza delle responsabilità, e ad una giusta localizzazione graduata di esse: né si conclude con l'autoeliminazione degli elementi della famiglia incapaci di mettersi oggi su una strada retta e nuova. Il film di Dudow, anche se pecca talvolta di schematismo ideologico programmatico, ha il grande valore di mostrare chiaramente qual'è tale strada, presa dagli elementi sani di quella famiglia, e mostra altrettanto chiaramente come va costruita, e seguita, tale strada, e dove porta.

Comunque, considerato il fatto che il film di Peter Lorre è stato realizzato nella Germania occidentale, quella dei *G.I.'s* e delle *segnorine*, della borsa nera, della depravazione morale, della corruzione sociale, dei criminali di guerra dei gerarchi e degli industriali hitleriani di

nuovo in circolazione, assieme a Winkler, ai Klitzsche, ai Veit Harlan del cinema nazista, in un clima di dissolvimento, di disperazione e di ingiustizia, di demoralizzazione, spaventose: e considerati anche i precedenti cinematografici, di Stemmle o di Kautner, ad esempio, con manifestazioni terribili di immoralità, di inerzia, di asocialità, di cinismo e di spirito qualunquista e subdolamente nostalgico, come « Ballata berlinese » o « La mela è caduta », il film di Peter Lorré assume un particolare ed alto valore: anche se si tratta, nel cinema tedesco occidentale, dell'opera di un isolato.

Speriamo che ciò non sia per lungo tempo ancora: speriamo che una coscienza nuova si formi e si diffonda di qua come di là dell'Elba, preludio ad una unità spirituale, sociale nuova, civile e democratica, del popolo tedesco.

Paolo Jacchia

Note

Dell'insinuazione

La sincerità non è la qualità predominante della presente generazione, trovatasi in condizioni difficilissime, e costretta ad imparare la difficil arte del simulare e dissimulare... Né la libertà ha potuto indurre negli scritti e nella parola l'onesta e leale franchezza. Finché stai su' generali, ti si lascia dire; ma scendi al particolare e tocchi la persona, ti viene il sudor freddo e ti arresti e non ti senti piú libero. L'atmosfera in mezzo a cui vivi è tale, che, senza saper come e perché, ti vedi tirato a usare le piú ingegnose cautele, i piú scaltri avvolgimenti ne' biasimi... Ci è una parola caratteristica, venuta oggi molto in voga, ed è insinuazione: *cioè a dire un'accusa lanciata con tante scappatoie e sotto cosí mutevoli apparenze, che non vi è parola o frase dove tu possa coglierla, arrestarla e riconoscerla: senti la trafittura e non vedi la spada. Né reca meraviglia che quelli i quali per manco di cultura o d'ingegno si sentono inetti a questi giochi di scherma, a queste finezze e ipocrisie che si chiamano abilità, corrano all'altro punto, e riescano cosí grossolani e plateali, come gli altri sono scaltri e falsi. Tutto questo non mi par bello: anzi mi sembra qualità di popoli in decadenza; in Italia mi paiono avanzi per lunga consuetudine di costumi servili; e se la libertà dee fruttificare, desidero che gl'Italiani possano cancellare quell'opinione di falsità che di essi è sparsa nell'Europa civile, e acquistare i modi schietti e virili che son proprio delle nazioni forti e libere.*

Arte, gusto. critica

Nel discutere che si fa, specie nel campo del cinema, intorno all'arte e alla critica da parte di chi vuol posto l'accento sul contenuto dell'opera e di chi, invece, sulla forma e nella confusione che spesso ne deriva, sí che da una parte e dall'altra ci si attribuiscono posizioni estreme che nessun contendente si è sognato mai di tenere, mi sembra che si trascuri il momento del gusto, che è poi il punto su cui arte e critica si incontrano.

(Si veda come esempio di una tale confusione la critica che e. c. *ha dedicato su* Il Messaggero *del* 15 *ottobre* 1951 *al libro di Guido Ari-*

starco, Storia delle teoriche del film *di cui si parla in altra parte di questa rivista. Secondo il recensore Aristarco propugnerebbe "una critica la quale esamini i film non soltanto sul piano dell'arte, ma anche su quello della cultura, che è morale, sociale, educativo, politico; vale a dire una critica* sociologicamente contenutistica *per la quale il contenuto, anziché identificarsi con la forma, la condiziona asservendola alle esigenze dei temi e delle tesi. Ciò che in pratica si risolve in un rifiuto del vecchio formalismo precettistico e calligrafico a vantaggio di un formalismo ideologico e, per cosí dire, allegorico e che è assai peggiore del primo". Ora l'Aristarco nel suo libro ha detto chiaramente che il recensore cinematografico dei periodici seriamente divulgativi* non può e non deve occuparsi soltanto dei film che sono sul piano dell'arte *giacché gli sfuggirebbe la gran parte della produzione che su questo piano non è, ma che pure* pone e agita problemi (positivi e anche negativi) sul piano della cultura. *E a sostegno della sua tesi, chiarissimamente enunciata, l'Aristarco stesso riporta un brano di un editoriale apparso su questa rivista nel numero dell'aprile* 1951 — A proposito di una discussione sulla critica cinematografica — *in cui è detto esplicitamente che la critica cinematografica non deve esplicare la sua funzione esclusivamente nei confronti dei cosiddetti film d'arte, ma occuparsi di tutta la "produzione cinematografica", quindi anche dei film mediocri, brutti, pessimi, limitando, però, in questo caso, il discorso sul piano della cultura, che è morale, sociale, educativo, politico, invece di fare sfoggio e spreco di dottrina estetica per film la cui importanza è di altra natura.*

Non è chi non veda come da queste enunciazioni ad affermare che Aristarco od altri propugnino " una critica sociologicamente contenutistica *per la quale il contenuto, anziché identificarsi con la forma, la condiziona asservendola alle esigenze dei temi e delle tesi " ci corre assai. Tanto è difficile far intendere le distinzioni e la legittimità, accanto a una critica estetica, di una critica sociologica nei confronti di uno spettacolo che anche quando non raggiunge l'arte ha un'importanza enorme per la sua particolare diffusione e suggestione.*)

Ma tornando al rapporto fra arte e critica e al gusto, che ne è per cosí dire l'anello di congiunzione, credo che gioverebbe agli scrittori di cinema studiare piú attentamente quei critici che, in altri campi, costituiscono un modello esemplare di metodo. Anche lasciando stare il De Sanctis, variamente interpretato e spesso frainteso, si potrebbe imparare, ai giorni nostri, da un Longhi che ha instaurato per le arti figurative il metodo piú valido, proprio perché non trascura il momento del gusto. Analisi filologica, analisi del contenuto dell'opera come antecedente, identificazione del gusto e conseguente illuminazione del contenuto concreto attraverso la ricreazione dell'opera stessa.

Vedano gli uomini di cinema il Carpaccio, *documentario da lui realizzato in collaborazione col Barbaro, e ne seguano il procedimento che il testo parlato di Longhi condiziona: per quanto in sintesi, data la brevità del film, avranno chiara un'idea della personalità dell'artista, della sua formazione e delle influenze che ha subito, del mondo in cui è vissuto; intenderanno la bellezza e il* perché *della sua forma nell'effettiva*

animazione del contenuto delle sue opere, che diventano un mondo vivo, coerente, unitario ove ogni particolare è necessario e significante. Dal mondo in cui visse Carpaccio al mondo del Carpaccio. Ma senza il dono del gusto la critica ci può spiegare tante cose meno che il prodigio dell'arte nella sua inscindibilità di forma-contenuto.

La Mostra cinematografica di Venezia

La Direzione della rivista si scusa con i suoi lettori, italiani e stranieri, di non poter dare un ragguaglio critico della Mostra cinematografica svoltasi l'estate scorso a Venezia e che dai resoconti pubblicati è apparsa per tanti versi interessante. Il Direttore di questa rivista, qualche mese prima che si svolgesse la manifestazione, aveva pubblicamente criticato una aggiunta al regolamento che escludeva i film politici e di propaganda: tale critica, obbiettiva e serena, gli tirò addosso da parte di giornalisti, pervasi da zelo "ufficioso", insolenze grossolane e la facile accusa politica con la quale oggi i furbi tendono a costituire dei lazzaretti per galantuomini.

Conseguenza o no di quello scritto, sta di fatto che la rivista Bianco e Nero *non è stata invitata a Venezia e che una lettera in proposito, inviata al Direttore della Mostra nella quale si chiedeva se era possibile durante l'ultima settimana visionare almeno i film più importanti proiettati in precedenza, è rimasta senza risposta.*

Così stando le cose e non potendo, d'altra parte, una rivista di studi pubblicare i bollettini pubblicitari e i comunicati degli uffici stampa sulla manifestazione e sul suo esito, né essendo in grado di emettere giudizi sui film e sul verdetto della Giuria, si vede costretta a tacere: e questo, forse, è il risultato che si voleva raggiungere da parte di coloro che considerano la critica e la discussione come un'offesa personale o un pericoloso atto di sedizione.

Questa spiegazione dovevamo ai nostri lettori perché il silenzio su un avvenimento importante come la Mostra d'arte cinematografica di Venezia non venisse fatto passare per un atto di sabotaggio.

L. C.

I libri

Guido Aristarco: *Storia delle teoriche del film* - Einaudi editore, Torino, 1951.

Conseguenza e, al tempo stesso, « superamento » dell'antologia che Guido Aristarco pubblicò l'anno scorso (*L'arte del film,* Bompiani, Milano), questa « Storia » si colloca in un ordine di interessi che sarà bene metter subito in rilievo: essi infatti vanno oltre il caso particolare o l'indagine specifica, ed illuminano singolarmente la situazione della cultura cinematografica in Italia. Cultura che è uscita, o sta uscendo, dai limiti del suo mediocre (e fino a ieri connaturato) provincialismo, che dimostra di saper mettere a frutto — per la prima volta con coerenza — i risultati di fondamentali ricerche estetiche (recenti e meno recenti), che si inserisce non solo superficialmente, o passivamente o perché trascinata da preconcetti piuttosto che da autentiche convinzioni, nella storia del nostro tempo. Non si vuol fare questione di particolari tendenze, si giudica in generale, valutando lo sforzo in atto nel suo complesso. Parlare, oggi (come ha fatto qualcuno) del provincialismo della cultura cinematografica italiana costituisce già un relativo nonsenso, poiché è proprio quella posizione che si sta cercando di superare, e il fatto di avvertirne sempre meglio l'angustia e l'inutilità indica che il punto morto è stato oltrepassato. Altrettanto ingiustificato (lo nota lo stesso Aristarco nella sua « Storia », pag. 253) è l'atteggiamento di Carlo Lizzani, il quale osserva che « al contrario di quanto è avvenuto nella produzione, la critica cinematografica, in Italia, salvo alcune eccezioni, è receduta da quella posizione di avanguardia che aveva saputo raggiungere negli anni della *fronda* ». Diremmo invece che si sta compiendo uno sforzo per precisare le intuizioni di allora, degli anni di *fronda,* che si sta cercando di sistemare con criteri di maggiore organicità uno sparso e confuso materiale. Non è possibile — d'accordo — fornire un giudizio realmente motivato e sicuro della situazione odierna della critica cinematografica, poiché mancano risultati definitivi e come tali controllabili; ma ciò non significa che si debba parlare di regresso. Ché, semmai è vero il contrario, anche se non ci è ancora dato scorgere dove andrà a sfociare il lavoro in corso.

Ottimismo preconcetto? Non sembra. Certo, questa potrebbe essere soltanto un'opinione personale, ma perché dovremmo dimenticare che qualche prova già l'abbiamo, e che su di essa riesce in fin dei conti

meno difficile, e arbitrario, discutere. L'indagine di cui si fece promotore Aristarco su *Cinema,* per una revisione dei metodi critici, ha dato risultati interessanti.E non era una iniziativa isolata, non si muoveva nel vuoto. Una prova assai piú decisiva — che pure con quella citata si collega, non solo materialmente — è appunto la « Storia » di cui ora ci occupiamo. « Storia » che susciterà *inevitabilmente* discussioni. Si noti: fino a ieri — diciamo, fino alla guerra — un'opera di questo genere avrebbe avuto un'accoglienza pressoché uniforme e pacifica. Sarebbe apparsa come una storia che consentiva di inquadrare con esattezza un processo di pensiero (tutt'altro che lineare e conseguente) da cui era uscito il tentativo di offrire una giustificazione estetica del fatto cinematografico: piani e sfumature sarebbero stato visti — grazie alla fatica critica dell'autore — al loro posto, considerati nella giusta, e proporzionale, importanza. Al piú, la cultura « provinciale » di allora avrebbe tratto beneficio da questo « allargamento di visuale », ma soltanto da un punto di vista informativo, o storico nel senso di documentario. Difficilmente avrebbe fatto di piú.

La novità della « Storia » sarebbe stata considerata, allora, di una sola specie: sotto il profilo della sistemazione, insieme erudita e critica, di una materia assai vasta, quasi una ricapitolazione ragionata, rigida e conclusa di quanto collettivamente s'era fatto, nel corso degli ultimi trent'anni, nel campo della teoria cinematografica. Non vi sarebbero state scorte « aperture » sull'avvenire, anche se naturalmente lo sviluppo della teoria fino a quel momento non sarebbe stato giudicato un punto fermo, insuperabile. Ma la direzione del superamento, o anche solo la sua possibilità, sarebbero stati ritenuti fattori trascurabili di giudizio. Oggi, la situazione è diversa, e la novità non può non essere avvertita di doppia specie, proprio perché il secondo elemento — l'« apertura sull'avvenire » — assume un rilievo notevolissimo, se non preminente. Sicché anche la prima specie di novità — che pure sussiste giacché nulla di tal genere era stato ancora fatto per la storia della teoria — acquista una speciale coloritura, vista sotto questa luce.

Non v'è altra strada, oggi, per intendere la *Storia delle teoriche del film,* risultato (e quasi compendio esemplare) del lungo e metodico lavoro che ha condotto Guido Aristarco ad una delle « posizioni di punta » della cultura cinematografica, e non soltanto di quella italiana. E che ciò sia, consciamente o inconsciamente, avvertito da tutti, o quasi, gli studiosi del cinema in Italia (non adoperiamo la parola « critici » perché troppo spesso per critici si intendono anche i semplici cronisti, e peggio; e non vorremmo con una ingenua confusione fornire spunti agli errati ragionamenti di chi va parlando di « provincialismo ») dimostra quanto cammino sia stato fatto sulla via che conduce alla esatta impostazione di certi problemi. Gioverà sempre aver alla mente le due specie di *novità* rappresentate dall'opera — due specie che concorrono a formare una unità — sia che si voglia indirizzare lo sguardo su ciò che risulta dalla documentazione critica nei confronti del passato, sia che si voglia esaminare la consistenza della base, che il libro fornisce, per un ulteriore incremento della ricerca.

Tanto il primo quanto il secondo aspetto verranno qui esaminati sulla scorta di alcuni punti particolari, quelli che si presumono piú significativi. Intanto, un'osservazione generale, di avvio, che riguarda il primo aspetto: la « Storia » documenta con rigore e evidenza gli effetti di quell'isolamento in cui — per usare, un poco adattata, una espressione di Aristarco — è vissuta gran parte delle letteratura cinematografica. Isolamento — si legga — dalla cultura. Di qui gli infondati punti di partenza, l'arruffío metodologico, le incongruenze in cui sono caduti quasi tutti i teorici del cinema, fin quasi negli ultimi anni. Di qui il valore limitato che deve attribuirsi alle varie teorie: limitato non solo perché deve essere storicamente inquadrato (la limitazione è quindi necessaria per una esatta individuazione) ma anche perché il contributo alla evoluzione della teoria è, per molti autori, scarso o mediocre. « Le teorizzazioni — nota Aristarco a pag. 223 — si identificano con i metodi di lavoro, con lo stile di questo o quel regista in questa o quell'opera: nascono sulla base di pratici esperimenti; dai film dei teorici stessi, come Pudovchin e Eisenstein, o da film di altri come nel caso di Balázs o Arnheim, la cui attività specificamente produttiva (pratica) o è assai esigua o del tutto inesistente. Nell'un caso dunque come nell'altro, la genesi è analoga: si tratta, in fondo, di analisi, di saggi fatti piú o meno direttamente sulle opere; ed è appunto dai limiti in cui tali saggi si muovono, o dalla manchevolezza delle opere stesse, che derivano, nei teorici, l'incomprensione di certi fenomeni ».

E' vero, ma c'è di piú. Quasi tutti i teorici (fossero essi stessi registi o non) si trovarono fin dall'inizio in una situazione di disagio nei confronti di quella cultura — non parliamo, beninteso, solo della cultura ufficiale e accademica — nella quale non erano riusciti ad inserirsi, e furono costretti ad impegnarsi esclusivamente sul terreno della dimostrazione dell'*artisticità*. La polemica che essi intrapresero fu condizionata dalla situazione storica; era una polemica di carattere generale che riguarda tutto il cinema. Ora, il ricavare argomenti dai film esistenti (propri o altrui) per controbattere le tesi degli avversari — che negavano in blocco l'*artisticità* al cinema — fu ottima cosa in sè: non ci si poteva logicamente comportare in altro modo, e questo fu il merito iniziale dei teorici. Senonché, e qui si profila l'errore, essi contrapposero agli avversari non i film, ma gli schemi dimostrativi tratti dai film. E generalizzarono. Furono indotti a farlo (indotti e non costretti, occorre dire a questo punto) poiché si trattava di dimostrare l'artisticità del film (in generale e in assoluto) e non di questo o quel film. Come sarebbe stato opportuno, invece, e come essi stessi avrebbero compreso se si fossero appellati alle ragioni della cultura e non alle ragioni della tecnica (o della forma, qualora si faccia convergere l'attenzione su un altro aspetto del problema estetico). « I principi dei *sistematori* e di altri studiosi — ribadisce Aristarco a pag. 250 — non sono, in fondo, che la teorizzazione, a *posteriori* e incompleta (cioè soltanto formale), dei film da loro realizzati, e quindi dei loro particolari metodi, stili, maniere ». L'insostenibilità di questi principi — si

può aggiungere, per chiarire quanto abbiamo accennato sopra — sta nella illecita trasposizione operata da tali teorici, che pretesero di trarre sicure leggi estetiche dai propri metodi di lavoro e trasformarono i presupposti di un metodo — di una tecnica — personale (siamo su un piano inferiore anche alla « poetica ») in trattati di estetica. E' chiaro che, cosí facendo, si inibivano automaticamente la possibilità di uscire dai confini entro cui si muovevano, e senza avvedersene davano forza e autorevolezza all'equivoco. Equivoco destinato ad influenzare, sotto varie forme, la successiva speculazione teorica: i nomi di Pudovkin e di Eisenstein, di Arnheim e di Balázs diverranno i punti di riferimento obbligati di tutti gli altri studiosi. Si tentarono variazioni, ma in linea di massma non si rinunziò — almeno fino a un certo punto, assai recente — ai principi fondamentali. L'impostazione del problema restò la stessa.

Questa lunga e complessa vicenda — che acquista oggi un interesse storico di grande importanza per giudicare del cammino stesso del cinema come arte — viene da Aristarco seguita ed analizzata con cura attentissima. In ciò egli trae partito da una sempre vigile facoltà discriminatrice e comparatrice. Le derivazioni e i « debiti » molto pesanti di gruppi interi di teorici da questo o da quel caposcuola (se cosí possiamo chiamarlo), risultano chiari, persuasivamente dimostrati. Detto questo, osserviamo i due punti che sembrano piú indicativi delle ragioni determinanti l'equivoco suesposto: ci riferiamo (capovolgendo per comodità l'ordine cronologico, e lo possiamo fare poiché non le vogliamo mettere a confronto) alle teorie di Arnheim e di Eisenstein.

Per quanto riconosca la maggiore importanza di Eisenstein, e con lui di Balázs e di Pudovkin (« Con Balázs, Pudovkin ed Eisenstein il contributo del film può già dirsi esauriente ») nei confronti di Arnheim, Aristarco dedica allo studioso tedesco una disamina assai piú diffusa che non al regista del *Potiomkin*. Ed è, secondo noi, nel giusto, poiché in Arnheim si intravvede — pur tra errori e false idee — un sistematico tentativo di inserire la questione in un mondo di esperienze influenzato da serie preoccupazioni estetiche. E' vero che il tedesco muove da principi già enunciati da Balázs (le « forbici poetiche ») e da Pudovkin (« Tra gli avvenimenti reali e la loro riproduzione esiste una grande e significativa differenza; e in questa differenza sta tutto ciò che fa del film un'opera d'arte »), e che egli stesso ritiene « *debba* essere possibile dedurre in linea teorica le possibilità virtuali di un'arte dalle caratteristiche del suo specifico mezzo di espressione », ma è altrettanto vero che organizza la materia, comune a sé a Pudovkin e a Balázs, con un rigore assai piú pronunciato e con una visione piú chiara dei problemi estetici generali. Afferma per esempio: « Proprio le apparenti manchevolezze, consentono al cinema « possibilità creative » e spesso parla delle « necessità di cui l'artista non può che avvantaggiarsi »; e sono affermazioni di cui bisogna cogliere, piú che la lettera, lo spirito.

Si noti la differenza fra lui e Pudovkin. Per quest'ultimo, il montaggio è la vera lingua dell'artista cinematografico (« quello che per

uno scrittore è lo stile, per il regista è il suo particolare e individuale modo di montaggio »), la realtà esiste nei diversi pezzi di pellicola ma il regista, montandoli, crea una nuova realtà, « cinematografica »; infine v'è per il regista stesso la possibilità di dare una evidente rappresentazione del particolare dirigendo la macchina da presa al punto centrale della scena, ed ecco un'altra caratteristica specifica del cinema. Arnheim amplia il quadro, dal montaggio risale alla inquadratura, cerca nelle radici stesse della rappresentazione filmica l'esistenza dell'« elemento differenziale » dalla realtà, cioè, per lui, l'artisticità del film. Aumenta inoltre il numero delle « possibilità » di montaggio, integrando e sistematizzando le *tabelle* proposte dagli altri, e tende a dimostrare che soltanto da un processo « totale » nasce l'arte nel film. Nasce, in altre parole, da un distacco assoluto dalla realtà, da una contrapposizione netta, giacché arte e realtà si trovano su piani diversi (il problema del loro rapporto è un'altra questione, che qui non può essere toccata). Che cosa significa questo se non che Arnheim cercava di individuare l'arte *nel* film e non di stabilire i principi dell'arte *nel* film, come gli altri avevano fatto? Arnheim non istituisce una corrispondenza fra lo stile dello scrittore e il montaggio del regista (come fa Pudovkin, che in tal modo apre la via alla determinazione degli « specifici » di questa e di quell'arte, invece di fissare il concetto di arte) ma tenta di affermare la possibilità artistica del film, ossia di vedere nel film la possibile esistenza di un valore « totale » di arte, e non di un'arte singola. Per cui, le numerose affermazioni che a prima vista sembrerebbero collocarlo sullo stesso piano di Pudovkin (ad esempio: « Col bianco e nero si può ottenere quel che ottengono i pittori: il senso prezioso della materia »), acquistano invece un diverso significato, e non si tratta di diverse sfumature ma di sostanziali differenze.

Che Arnheim effettui con notevole coerenza questo tentativo lo si può vedere in molti punti, e soprattutto laddove, nello studiare il problema del fonofilm, non rimane entro i confini di uno « specifico » piú largamente inteso, ma affronta la questione basilare dei rapporti fra diversi mezzi di espressione ed esamina, da un punto di vista assai piú comprensivo, la possibilità della loro coesistenza. Tutto ciò sta a provare la natura dello sforzo del teorico tedesco, anche se al tempo stesso denuncia quanto la sua indagine si lasci irretire da gravi preconcetti e sfoci nella insostenibilità delle conclusioni. Il rifiuto del fonofilm e del film a colori, mostra la limitatezza della sua concezione, e, insieme, quell'appoggiarsi continuo al « modo di ragionare delle scienze sperimentali » che non poteva certo giovargli. Il giudizio su Arnheim è negativo, ma non va pronunciato prima di aver messo in rilievo (cosí, almeno, pare a noi) l'esigenza che motivò la sua ricerca, e l'intuizione (confusa ma ineliminabile anche nei momenti in cui maggiore è l'aridità tecnicistica delle tesi esposte) della necessità di una teoria piú organica e piú strettamente connessa a certi vitali problemi di estetica. Intuizione rimasta tale, non sviluppata, anzi sviluppata secondo linee che in fine giunsero a negarla; ma intuizione auten-

tica, che situa lo sforzo di Arnheim in una zona alla quale né Pudovkin né Balázs erano, allora, pervenuti.

Secondo punto: Eisenstein. Chi scrive aveva già ricordato di sfuggita (nell'introduzione a *Teoria e tecnica della sceneggiatura* di John Howard Lawson, Edizioni di « Bianco e Nero », 1951) i dubbi che non può non suscitare l'opera teorica del regista russo. Dubbi che ora gli sembrano confermati dall'analisi che di tale opera conduce Aristarco, sebbene questi propenda alla fine per un giudizio largamente positivo. Giudizio positivo che si può comprendere pensando a certe improvvise « illuminazioni » che si colgono qua e là negli scritti di Eisenstein e che affermano — non per via di esatti ragionamenti ma appunto per virtú di immediata, felicissima penetrazione nel cuore stesso del problema — il senso di parecchie situazioni che per il cinema risultano fondamentali. Ma è certo che il valore di Eisenstein lo si dovrà cercare anzitutto (per non dire esclusivamente) nei suoi film: se vi fu un artista, nella storia del cinema, che meno fu adatto a trarre dalla propria opera registica spunti per meditazioni e sistemazioni teoriche — e ciò per la natura stessa del suo temperamento di artista — questi non può essere che lui. Le sue considerazioni teoriche nascono dall'entusiasmo dell'esperienza creativa, e, quasi sempre, solo di questo entusiasmo portano il segno; pensando alla possibilità di ricavare un film dalla *American Tragedy* di Dreiser scriveva: « Solo il film ha a sua disposizione i mezzi per presentare adeguatamente i rapidi pensieri di un uomo in preda all'agitazione... Perché solo il film sonoro è capace di ricostruire tutte le fasi e la specifica essenza del processo mentale... Che splendidi abbozzi di sceneggiatura erano quelli! Come il pensiero, procedevamo ora per mezzo di immagini accompagnate dal suono, sincronizzate o non sincronizzate. Poi come suono, senza forma visiva alcuna oppure con immagini riferentisi a suoni: suoni che simboleggiano oggetti. Poi tutto a un tratto coniando parole formulate cerebralmente e freddamente pronunciate. Mentre sullo schermo passava un film tutto nero: una visibilità senza forme. Ecc. » (pag. 81). Quando cerca di mettere ordine nelle sue riflessioni, o tenta di rifarsi ad impostazioni estetiche dei vari problemi, aggiunge assai piú confusione che chiarezza alla teoria. Riferisce ad esempio Aristarco (pagina 74) che Eisenstein intende l'arte come « conflitto » per la sua funzione sociale (oltreché per il contenuto, per il quale fornisce un'altra spiegazione) « in quanto la finalità dell'arte è quella di rendere palesi i conflitti dell'esistenza per promuovere conflitti analoghi nell'osservazione e foggiare emotivamente un concetto intellettuale concreto attraverso la collisione dinamica delle passioni in contrasto, ottenendo cosí una percezione precisa ». Eisenstein stesso ebbe a scrivere: « Si tratta di realizzare una serie di immagini composte in modo tale che provochino un movimento affettivo e suscitino, a loro volta, una serie di idee. Dall'immagine al sentimento, dal sentimento alla tesi. Procedendo cosí, evidentemente, si rischia di diventare simbolisti: ma voi non dovete dimenticare che il cinema è la sola arte concreta che sia nel tempo stesso dinamica e che possa mettere in movimento le ope-

razioni del pensiero. La dinamica del pensiero non può essere eccitata come avviene per le altre arti, che sono statiche e che possono soltanto dar replica al pensiero senza svilupparlo realmente ». Dove si vede come la formulazione del pensiero sia contorta e per certi aspetti contraddittoria: confusamente si riesce ad afferrare il nucleo di un'idea (per quanto discutibile) ma non si può mai seguirne lo sviluppo con esattezza, per tutto ciò che di indimostrato resta sempre al fondo dell'esposizione. Si osservino, anche le giustificazioni che Eisenstein fornisce di certe sue stravaganze, come quella (pag. 82) sulla forma dello schermo cinematografico, e sulle composizioni verticali che hanno avuto « una parte importante nello sviluppo dell'uomo », il quale, diventando *erectus,* abbandonò il « basso e lo strisciante », indice di « spregevole », e cosí via.

[A tal proposito, per terminare con questi appunti sul carattere della teoria di Eisenstein (pur senza dare alcun significato conclusivo ad un quadro appena sbozzato) vorremmo accennare fra parentesi ad una questione pratica. Vi sono fondate ragioni per temere che non sia lecito proporre alcun giudizio definitivo sull'argomento, fino a quando non sarà stato risolto convenientemente il problema delle traduzioni dei testi. Quasi sempre, per la conoscenza dei testi stessi ci si riferisce a traduzioni inglesi, voltate poi in italiano con approssimazione, se non addirittura inesattamente. Il linguaggio di Eisenstein è di difficilissima versione. Jay Leyda che ha lavorato sui testi russi per *The film sense* (Faber and Faber, Londra), lo attesta ricordando la collaborazione di quanti, perfettamente conoscendo la lingua russa, lo aiutarono a superare gli ostacoli. E la traduzione del Leyda non è sempre un modello di perspicuità. Nel passaggio dall'inglese all'italiano, le cose si complicano ancora, come lo dimostra, ad esempio, questa frase tratta dal capitolo « Colore e significato » del citato libro e riferita da Aristarco a pag. 83 e, con una variante, ripetuta a pag. 201: « La comprensione emotiva e la funzione del colore nasceranno dalla determinazione del tema cromatico dell'opera in coincidenza col processo pratico dei moti vivi dell'intero film ». E' una frase di malagevole interpretazione. Non soddisfa del tutto nemmeno la sua forma nella traduzione di Guidarino Guidi (S. M. Eisenstein: *Tecnica del cinema,* Einaudi editore, 1950): « L'intelligibilità e la funzione emotiva del colore nasceranno dall'ordine naturale seguito nello stabilire la raffigurazione coloristica dell'opera coincidente con il processo formativo del movimento vitale dell'opera intera ». Il testo inglese suona cosí: « The problem is not, nor ever will be, solved by a fixed catalogue of colour-symbols, but *the emotional intelligibility and function of colour will rise from the natural order of establishing the colour imagery of the work, coincidental with the process of shaping the living movement of the whole work* ». Anche qui la dizione è tutt'altro che limpida, ma ad ogni modo si comprende che il nocciolo dell'interpretazione risiede nel valore da attribuire a « intelligibility » e a « imagery ». Per il primo, piú che « comprensibilità » o « intelligibilità » penseremmo a « efficacia », sempre sottintendendo che « emo-

tivo » si riferisce ad entrambi i sostantivi (efficacia e funzione) senza ombra di dubbio. Per « imagery » si deve ricorrere al contesto; apparirà allora che la maggior approssimazione di significato la si ottiene con « struttura figurativa » (nei confronti del colore), in un certo senso equivalente a quel « sistema di immagini » cui Eisenstein piú volte ricorre per chiarire il suo pensiero. Non è il caso di parlare di « tema cromatico », come non è il caso di dimenticare quell'« ordine naturale » da cui nasce la « determinazione della struttura figurativa (nei confronti del colore)». La seconda parte della frase non può esser resa altrimenti che — seguendo il Guidi — con « il processo formativo del movimento vitale, ecc. »].

Per ultimare, con un altro caso particolare, l'esame del primo aspetto presentato dalla « Storia » (la documentazione critica nei confronti del passato) osserveremo con quanta opportunità Aristarco abbia insistito sul « contributo italiano ». L'importanza obiettiva di esso risulterà palmare qualora la si metta in rapporto con le considerazioni generali fatte all'inizio, prima che ci accostassimo agli esempi di Arnheim e di Eisenstein. Avverte giustamente Aristarco che « il contributo italiano alla cultura cinematografica (e non a caso non diciamo teoria) consiste nell'avere noi tra i primi inserito il film nei problemi dell'arte, e quindi in quello dell'unità dell'arte: di avere inteso lo specifico filmico non come legge dogmatica ma come tendenza. « Se si afferma l'esistenza di uno specifico cinematografico — scrive Umberto Barbaro — si deve intendere che esso ha solo una portata pratica e solo un valore di tendenza. Come quando si sostiene un teatro teatrale o una pittura dipinta. Pretendere un maggior rigore significherebbe nuovamente postulare l'esistenza di limiti fra le arti e negare quindi l'unità dell'arte ». Barbaro e Chiarini iniziano, insomma, là dove altri, in un certo senso avevano finito: almeno nell'ambito accennato ». Che è un ambito di estrema importanza, come può dimostrare il capitolo che a Barbaro e Chiarini l'autore dedica.

E' intervenuta una divisione netta fra il prima e il poi: le limitazioni cui era soggiaciuta la cultura cinematografica cominciano a cadere. Lo sguardo del teorico e del critico si fa piú acuto e può spaziare su un piú vasto orizzonte. Ma questi problemi, ora appena sfiorati, già escono da quel primo aspetto dell'opera di Aristarco al quale ci siamo fin qui limitati. Giacché siamo giunti al punto di passaggio che ci conduce ad affrontare, brevemente, il secondo aspetto (la consistenza della base che il libro fornisce per un ulteriore incremento della ricerca critica). Sollevatici al piano di una genuina discussione estetica per merito essenziale del « contributo italiano » — che da questo punto di vista appare superiore all'opera svolta, in disparati sensi, dagli stranieri, proprio per quella chiara coscienza della « necessità di superare » il tecnicismo e l'empiria che mai era giunta a grado cosí alto — tutti i problemi sono da riproporre e da ristudiare accuratamente. Il capitolo conclusivo della « Storia », sintomaticamente intitolato « crisi di una teoria e urgenza della revisione », assolve a questo compito preliminare come meglio non si potrebbe. La scelta e la disposizione dei testi

(film e osservazioni sui film) risulta adeguata alle diverse esigenze che si presenteranno (e, in parte si sono già presentate); l'apparato critico, che vi è connesso, ha fondatezza e controllo sufficienti per consentire un persuasivo, non forzato e aprioristico, inquadramento della materia.

Indichiamo alcuni problemi, senza pretendere di svilupparli, giacché, se tentassimo questa strada, dovremmo affrontare direttamente il dibattito in corso e sconfineremmo in un terreno non piú proprio alla recensione (ciò valga anche a spiegare il minor spazio riservato all'esame del secondo aspetto della « Storia »). Vediamo, anzitutto, il problema basilare, quello su cui tendono a convergere tutti gli altri. « Rimane ancor oggi aperto e insoluto, da noi, un problema principe. Ammessa l'unità dell'arte si tratta di vedere quale estetica sia quella veramente valida. Problema latente nella cultura contemporanea, divisa com'è in due fronti distinti e contrastanti: quello della filosofia idealistica e quello del materialismo dialettico » (pag. 224). Aristarco analizza pazientemente il contrasto, diremmo quasi che tenda — per ottenere una maggiore chiarezza nel discorso — a schematizzarlo. « E' su tale quesito, non ancora su un piano generale, che la letteratura cinematografica deve indirizzare le indagini ». Questa impostazione ha soprattutto il pregio dell'utilità: mette il lettore di fronte alla realtà, gli impedisce di distogliere lo sguardo, restringe il dibattito intorno a due soli punti nettamente distinti. Avverte, al tempo stesso, una crisi in seno all'idealismo ed una significativa incertezza nel campo di quella che si suol definire estetica marxistica. L'autore, al termine del capitolo, asserisce che l'estetica valida « non può certo basarsi, in ogni caso, su principi del tutto formalistici ed esclusivamente su una filosofia idealista ormai da sola insufficiente a soddisfare le istanze della vita e della cultura contemporanee ». Allo stesso titolo —e non solo per amore delle contrapposizioni ma riflettendo sulle stesse « manchevolezze » che Aristarco riscontra nei postulati e nelle ricerche dell'estetica marxistica — si può dire che i principi non potranno e non dovranno essere del tutto contenutistici (come v'è pericolo che siano) e ché il materialismo dialettico non si dimostra in grado di risolvere, totalmente, il problema. Il fatto si è che da questo punto in poi — affermata cioè l'esistenza della contrapposizione — rimane un difficile lavoro di approfondimento da compiere. Ci sta dinanzi un'opera alla quale tutta la cultura d'oggi è chiamata a collaborare.

Quando s'è detto idealismo e marxismo si è « bloccata » l'indagine: su questo piano non serve piú insistere. Per « sbloccarla » occorrerà operare tutta una serie di distinzioni che, lungi dall'essere pedantesche o eccessivamente sottili, getteranno a poco a poco luce sulla zona che si intende esplorare. Dire idealismo è restare nel vago: la corrente non è unitaria, non offre — per ognuno di quelli che vi hanno contribuito e vi contribuiscono — le medesime soluzioni. Lo stesso, anche se in misura piú limitata (ma si pensi alle divergenze fra un Lukasc o un Lawson e il sovietico Scerbin che Aristarco cita ampiamente) si può dire della corrente opposta. A questo proposito

sarà bene ricordare il caso di Gramsci, la cui posizione culturale ha un significato particolarissimo.

Del resto non è possibile, una volta che siano state individuate le posizioni di partenza, limitarsi a « vedere quale sia l'estetica veramente valida »: il problema non consiste nello scegliere, o nell'avviarsi in un senso piuttosto che in un altro. Il processo per l'elaborazione di una dottrina estetica è caratterizzato dal confluire di numerosi apporti, difficilmente schematizzabili, o schematizzabili solo a patto di « forzare » e alterare le tesi che li distinguono. Inoltre, uno studio critico delle attuali posizioni non potrà prescindere da una ricerca storica inquadrata nell'ambito piú vasto delle origini del pensiero contemporaneo: altrimenti tutto diviene arbitrario. E la critica cinematografica peccherebbe di presunzione (e di anticultura) se volesse ignorare tale esigenza. E' già stato fatto qualche tentativo di superare le due tendenze contrastanti in una sintesi tale da consentire un effettivo passo innanzi, e non un semplice compromesso: è la zona su cui hanno polarizzato le loro ricerche Chiarini e Barbaro, entrambi assertori convinti (anche se per ragioni diverse) della possibile « fusione degli opposti metodi ».

A questo poblema si possono ricondurre — si diceva — tutte le altre questioni secondarie. Quale debba essere lo sbocco della dottrina dei « fattori differenzianti » lo si rileva non solo dalle conclusioni cui è pervenuto Aristarco, ma, in fondo, da tutta la sua indagine. Quello che fu sino a ieri un problema centrale (tutta la « Storia » vi ruota intorno, com'è necessario), oggi appare subordinato alla soluzione di alcune questioni preliminari; in certi casi, dinanzi a particolari opere cinematografiche, può essere giudicato d'importanza trascurabile. Ma errore sarebbe darlo senz'alto per scontato quando esso serva ad illuminare (sia pure di riflesso) qualche punto controverso; e di ciò ben si avvede Aristarco che partitamente e acutamente analizza la « fotogenicità » di un *Hamlet* di Olivier (si vedano le pagine 202-205). Non è per nulla ovvia o inutile — come certuni, troppo impazienti, vorrebbero — una considerazione di questo genere: « *I mezzi formativi o fattori differenzianti* vengono inoltre diminuiti, in un certo senso, dalla solidità (derivante dal *pan-focus*: dalla profondità di campo). Ma anche un esame condotto su questo piano non porta a dar ragione a chi nega una natura fotogenica al film di Olivier: gli elementi in esso ritenuti negativi non escludono del tutto tale natura e non possono comunque compromettere il giudizio artistico. E' impossibile contestare ad una prosa carattere e valore di poesia, soltanto perché non poggia sulla metrica: cosí come, per rimanere nel nostro ambito, non si può negare tale valore a Chaplin per il fatto che i suoi film non si basano sul montaggio ».

Altra questione da trattare durante il corso delle future ricerche è quella delle « traduzioni » cinematografiche. Già a proposito del film di Olivier, Aristarco osserva: « *Hamlet* raggiunge una fusione fra le due tecniche: quella teatrale e quella cinematografica; entrambe si integrano per raggiungere la traduzione accennata. E si tenga presente

che la traduzione di un testo, come avverte il Croce, è una *variazione*, e, se bella, una nuova opera d'arte » (pag. 205). Sul discorso qui appena accennato, l'autore torna quando deve esaminare film come *La terra trema*, *Le silence est d'or*, *L'edera* (pagg. 233-242): ed i ragionamenti qui svolti vengono ad allacciarsi direttamente con i problemi basilari di estetica di cui si diceva. Un problema si inserisce nell'altro, piú generale.

Si è detto in principio: questo libro solleverà parecchie discussioni, *inevitabilmente*. Abbiamo giustificato l'affermazione con una prova esterna, cercata nelle mutate condizioni della nostra cultura cinematografica. A quella abbiamo aggiunto — come sarà apparso chiaro dalle osservazioni fatte — una prova interna, dedotta dalla indubbia *vitalità* dei problemi che la « Storia » affronta. Si sono cosí toccati senza troppo indugiare (e non si poteva far altro in sede di recensione) i punti che sembrano di maggior rilievo, avanzando fin dove era possibile le varie ipotesi di interpretazione che si imponevano con maggiore evidenza. Ora, in luogo di un giudizio conclusivo (che implicitamente è già stato dato e che non si potrebbe comunque condensare in poche parole), vorremmo ribadire una convinzione nata a poco a poco durante la lettura, e dalla quale dovrebbero essere improntate, se non erriamo, queste pagine; la convinzione, cioè del carattere realmente « fondamentale » che la ricerca storico-critica di Guido Aristarco assume nell'ambito della letteratura cinematografica. Ed è convinzione che pensiamo possa essere tranquillamente condivisa da tutti.

Fernaldo Di Giammatteo

NOTA — Pubblichiamo la recensione di Di Giammatteo al libro di Aristarco anche se riteniamo di dover fare alcune riserve di impostazione metodologica e di giudizio critico, perché l'Aristarco svolge da tempo un'intelligente e seria attività di studio intorno al cinema che merita pubblico riconoscimento. Ci rallegriamo, per tanto, che a lui sia stato assegnato il « Premio Pasinetti », ma non possiamo fare a meno, per dovere di schiettezza e serietà critica, di rilevare l'inesattezza della motivazione che parla del « maggiore contributo italiano agli studi storici ed estetici sul cinema » senza specificare, come si doveva, che si trattava di un premio da attribuire ad opere uscite dal novembre 1950 al novembre 1951.

Ciò è capitato probabilmente perché il corpo giudicante non era nella sua quasi maggioranza qualificato ad emettere giudizi su studii critici, storici ed estetici: uno dei pochi era, appunto, l'Aristarco, che pur non partecipando alla riunione per motivi evidenti di correttezza, il suo giudizio lo aveva dato ed esplicitamente nel capitolo *Il contributo italiano* del libro che qui si recensisce. Possibile che i giudici non avessero letto neppure i libri di Aristarco?

Del resto, sistemi di giudizio che fanno ottenere, inoltre, ben tre nastri d'argento a *Prima comunione* quando ci sono in lizza *Miracolo a Milano, Il cammino della speranza, San Francesco, giullare di Dio* e *Cronaca di un amore* portano al risultato di distribuire nastri a metraggio come una merceria, anziché essere la valutazione di uomini qualificati. (L. C.)

I film

Riprese di vecchi film

Mesi fa, su « Cinema », Guido Guerrasio sosteneva, con evidenza di argomenti, l'opportunità della creazione di un « repertorio » cinematografico di immediata consultabilità, come avviene per le biblioteche o le pinacoteche. E registrava i sintomi di un lento e forse inconsapevole avviarsi verso questa meta, sintomi al fiorire dei quali erano state in qualche modo premesse certe prese di posizione della stampa, specie specializzata. Guerrasio si riferiva, sostanzialmente, ad uno sporadico fiorire di « riedizioni » di opere del passato, scelte, in genere, secondo un criterio decisamente commerciale (imperando la sigla M.G.M.), ma pur sempre significanti, se non altro, sotto il riguardo del costume e del gusto, e talvolta in grado di riserbare pure qualche sorpresa. Del resto, un carattere decisamente « retrospettivo » avevano avuto ed hanno tuttora i lanci di alcuni film, che ragioni di censura e d'altro genere avevano tenuti lontani dai nostri schermi e che hanno cominciato ad affluire dopo la liberazione, talvolta contribuendo solo ad aggravare il peso della molta zavorra circolante a scopi più o meno fortunatamente speculativi, ma tal'altra colmando la classica lacuna. Tipico il caso di *Scarface* (1932) di Howard Hawks, l'opera chiave del filone gangsters. Ed è di ieri la diffusione di due film di King Vidor, *So Red the Rose* (*La rosa del sud*) (1936) e *An American Romance* (1943-44), fin qui inediti e il primo fra i quali chiarisce ottimamente certi aspetti della crisi del regista, nel suo nascere, e tanto più li chiarisce rifacendosi al mondo e perfino alle immagini di *Hallelujah!* Per tacere di quel piccolo capolavoro della seconda epoca del cinema sovietico che è *Biancheggia una vela solitaria...* (1937) di V. Liegoshin.

Ma questo è in parte un altro discorso. Ora ci si vuol riferire a un certo numero di importanti riprese, scorse negli ultimi quindici o venti mesi sugli schermi italiani: *You Can't Take It with You* (*L'eterna illusione*, 1938) di F. Capra; *The Lloyds of London* (*I Lloyds di Londra*, 1936) di H. King; *Cleopatra* (id., 1934) di C. B. De Mille; *The Texas Rangers* (*I cavalieri del Texas*, 1936) di K. Vidor; *Mutiny on the Bounty* (*Gli ammutinati del Bounty*, 1935) di F. Lloyd; *Captain Blood* (*Capitan Blood*, 1935) di M. Curtiz; *The Charge of the Light Brigade* (*La carica dei seicento*, 1937) di M. Curtiz; *A Tale of two Cities* (*Le due città*, 1935) di F. Lloyd; *Romeo and Juliet* (*Giu-*

(*) Per mancanza di « novità » che abbiano un interesse tale da giustificare un esame in questa sede (mancanza dovuta in gran parte alla stasi estiva), rimandiamo al prossimo fascicolo la consueta rassegna dei film redatta da Fernaldo Di Giammatteo. In suo luogo pubblichiamo uno scritto di Giulio Cesare Castello sulla ripresa estiva di vecchi film.

Inseriamo, inoltre, in questa nota una correzione da apportarsi alla rassegna pubblicata nel fascicolo di luglio. A pag. 71 nel brano che riguarda *The Boy with Green Hair*, prima colonna primo capoverso, si legge: « Lo diciamo senza parlare della *non-artificialità* del film... » A « non-artificialità » si deve sostituire « non-artisticità ».

lietta e Romeo, 1936) di G. Cukor; *Viva Villa!* (id., 1934) di J. Conway. Come si vede, quasi tutti « supercolossi », quale più quale meno invecchiato (particolarmente fresco e gagliardo parve ai più *Viva Villa!*), quale più quale meno sostenuto dal virtuosismo di determinati interpreti, ma in gran parte passati senza troppa gloria e, a quanto so, senza troppa soddisfazione per la cassetta. Caso limite di un disinteresse da parte del pubblico fu il delizioso *Movie Crazy* (*La frenesia del cinema*, 1932) di C. Bruckman, che ripropose invano ad un pubblico dimentico o addirittura ignaro il candido talento di Harold Lloyd, spregiato anche nella recente occasione offerta dal film di Preston Sturges *Mad Wednesday* (*Meglio un mercoledì da leone...*, 1947-50).

Onde nacque forse un senso di diffidenza da parte dei distributori, per cui i rinnovati tentativi di « riedizioni » (resi necessari dall'isterilirsi di certe formule spettacolari hollywoodiane, sia per quanto riguarda il racconto sia soprattutto per quanto riguarda la mitologia umana) sono stati effettuati cautamente, nei mesi estivi. L'esito della gran maggioranza tra essi credo sia stato tale da invogliare ad un nuovo esperimento in grande stile.

Vediamo un po'. E' chiaro che i distributori, gente spesso nuova arrivata, sono mossi da stimoli di natura esclusivamente pratica. In molti casi recenti, tuttavia, il loro calcolo ha coinciso con l'interesse dello studioso. Abbiamo cosí potuto rivedere gli « archetipi » di certi generi gloriosi, oggi decaduti, ovvero rinascenti in base a nuove formule. Non definiremo certo tale *Tovarich* (id., 1937) di Anatole Litvak, corretta e piacevole edizione in scatola della celebre « pièce » di Deval, che Boyer, la Colbert, Rathbone e i loro spiritosi partners minori sostengono con elegantissima misura. Ci riferiamo piuttosto a *Desire* (*Desiderio*, 1936), opera di un Borzage talmente influenzato dalla supervisione di Lubitsch da indurre a considerarla unicamente frutto del talento di quest'ultimo. Sotto certi aspetti, il film ha una eloquenza manualistica: vale a dimostrare con che maliziosa finezza di gioco allusivo sia possibile trasformare e rendere scintillante una commediola non nuova alle riduzioni cinematografiche. Un gioco, s'è detto; ma come ricco di « aisance », nel suo ammiccante sogghignare. L'avventuriera di lusso e il semplicione (ma non poi tanto): un tema vetusto, esausto, che Lubitsch ha reso di una sfreschezza inedita. Valgano i ritratti dolcemente beffardi del gioielliere e del neurologo, l'uno e l'altro celebre, l'uno e l'altro compiaciuto, l'uno e l'altro corbellato, come risulta dal loro stranito confronto. E quel Gary Cooper piú che mai saporito e giuggiolone. Quella Marlene, soprattutto, appena uscita dall'orgia barocca e decadente di Sternberg, ed ora immersa in una tonalità enigmatica e lunare, che ne conserva lo splendore mitico, pur mentre il regista la contempla e, cosa piú singolare, fa sí ch'essa si contempli con una punta di ironica e corrosiva condiscendenza.

Passiamo ad un altro filone. I gangsters. Per *The Petrified Forest* (*La foresta pietrificata*, 1936) di Archie Mayo vale un discorso analogo a quello tenuto per *Tovarich*. Le origini teatrali, pur nella levigatezza dell'adattamento, qui pesano. Pesano piú che altro perché la commedia è invecchiata, con quel suo messianismo, profetico fin che si vuole, ma un poco retorico e compiaciuto, se pur tutt'altro che privo di fascino. Restano, si comprende, Howard, la Davis, e un esordiente dal ceffo sinistro e dalla recitazione aspra: Humphrey Bogart. *G.Men* (*La pattuglia dei senza paura*, 1935) di William Keighley è altrimenti tipico. Fu l'esempio piú illustre di una certa schiera di film, volti ad esaltare le imprese della polizia, a contrasto ed antidoto contro la fioritura dei film sulla delinquenza, che avevano potuto sembrare anche apologetici, per un loro compiacimento sadico, talvolta alonato di romanticismo. Ma la musa era un'altra, ed assai meno pittoresca ed invogliante. *G.Men* fu cosí solo un film serrato, abile, mozzafiato, con certe memorabili sparatorie, e l'« entrain » di quel James Cagney sorprendentemente ambidestro rispetto al bene ed al male. Con *I'm a Fugitive from a Chain Gang* (*Io sono un evaso*, 1932) di Mervyn Le Roy si entra nel « pantheon » delle autentiche glorie hollywoodiane. Qui il film di

gangsters non era ancora diventato un « genere », non aveva, cioè, ancora trovato una formula in cui imprigionarsi, non si era ancora risolto in una canzone di gesta macabra ed esasperatamente veristica, ma priva di profondi contatti con la realtà meno epidermica, e legata ad un lieto fine troppo spesso non soddisfacente. *Io sono un evaso non* è un film di gangster, possiamo dire. E' la storia di come un uomo diventi fuori legge perché sospinto in tale direzione dalla società nel cui seno vive. L'esordio potrebbe essere quello di un romanzo umanitario alla Victor Hugo. Il protagonista si lascia coinvolgere in un'impresa goffamente ladresca perché ha fame. E' un Jean Valjean americano. Che non trova però il suo vescovo Myriel. La pittura della vita nelle galere è quanto di piú spietato, pur senza gratuiti sadismi, ci abbia proposto in questo campo lo schermo d'oltre oceano. La fatica bestiale, l'umiliazione, il senso di ribellione trasudano letteralmente dallo schermo. E la fuga giunge, preparata con una magistrale sequenza, retta dal piú equilibrato senso di « suspense ». L'uomo si costruisce una vita nuova, in un altro stato, diventa — « self-made man » — una persona rispettata ed importante, nel giro di alcuni anni. E allora si verifica il crollo, la delazione, il conflitto tra i due stati, l'uno che difende un cittadino di cui rispetta l'operosità, senza interrogare il passato, l'altra che reclama un evaso attaccandosi alla lettera di una legge. Il conflitto è risolto dalla buona fede dell'uomo, che si consegna, fidando in una promessa interpretazione comprensiva della legge. Ma la trappola gli scatta alle spalle. E allora, di fronte allo spettro dell'abbrutimento in un carcere inumano, egli sceglie la via di un altro abbrutimento, quello cui lo porterà il suo miserabile e perenne girovagare di fuggiasco, costretto a carpire col furto il pane quotidiano. Ho voluto ricordare sommariamente la trama, perché solo da essa può intuirsi la carica polemica, schietta, esplicita, coraggiosa, che si sprigiona da un racconto tutto nerbo e non minato da alcui conformismo. L'ardimento di certe denunce (il sistema carcerario, la grettezza di taluni governanti) è tale da far toccare con mano quale vertiginoso cammino abbia compiuto il conformismo ad Hollywood, dove un film simile sarebbe oggi impensabile. Giova soggiungere che mai Paul Muni ci è apparso cosí dolorosamente nudo, in quella sua duttile maschera troppo spesso piegata alle smorfie di un pur sapiente istrionismo.

Sorvoliamo su *Peter Ibbetson* (*Sogno di prigioniero,* 1935) di Henry Hathaway, artificiosa e romanticamente indigesta storia di un amore che vince il tempo e lo spazio, e veniamo ad occuparci di un certo gruppo di film su cui piú si è concetata, spiegabilmente, la curiosità del pubblico. Si tratta di film recanti il richiamo di una o piú grandi « stelle », di quelle stelle che un giorno costituirono mito e che oggi Hollywood piú non riesce a sostituire efficacemente, pur cercando di perpetuarne il modulo: Greta Garbo, i Barrymore, Marie Dressler, Wallace Beery, Jean Harlow, Joan Crawford, Marlene Dietrich. Morti o inattivi o mutati dal tempo. Il caso migliore è quello della Cranwford, che, cessando di essere la tipica « self-made girl », è riuscita, stagionandosi, a creare un tipo di « self-made woman » anche piú singolare e maturo artisticamente. Ma gli altri... Dov'è oggi una Greta Garbo? Qualcuno dirà: « E la Davis? ». D'accordo, forse è piú brava ancora, è una attrice piú coraggiosa, piú macerata, piú completa, tutto quel che volete. Ma non sarà mai un mito. Io penso che l'incontro con Greta Garbo, oggi, per un giovanissimo (la Garbo di *Ninotchka* e specialmente di *Two-Faced Woman* era grande sí, ma tutt'altra cosa, un'immagine che esercitava l'iconoclastia piú virtuosa nei confronti di se stessa) debba costituire una sorta di folgorazione. Anche se talvolta, in queste visioni, il pubblico si permette di beccare certo suo insistente corrugar di sopracciglia (forse l'unica nota invecchiata di una recitazione che tocca il magico), certo suo « fataleggiare », senza accorgersi che, in *Grand Hotel*, la Garbo abbozza quel ritratto ironico di se stessa, che piú tardi porterà a compimento con autentico e quasi compiaciuto furore.

L'età dei miti è chiusa. Lo si era capito rivedendo, anni fa, alcuni film

di Valentino (*L'aquila nera*, *Il figlio dello sceicco*): che dimostravano due cose, pur nella loro intrinseca povertà: primo, che quel giovane « bello e fatale » era anche un attore (incredibile a dirsi), un attore limitato, ma in fondo sufficiente a soddisfare le richieste dei suoi ruoli stereotipatamente romanzeschi; secondo, che i vari « belli » che hanno cercato in prosieguo di tempo di sostituirlo, da Novarro a Taylor a Power e via dicendo, non erano e non sono che dei garzoni da parrucchiere, quanto a fascino fisico (oltre a rimanere lontani da lui sul piano della recitazione).

Il ritorno di Greta Garbo era cominciato, un paio d'anni fa, con *Camille* (*Margherita Gautier*, 1936) di George Cukor, che rimane tuttora la sua « serata d'onore » piú accortamente composta, a dispetto di molti errori di gusto sommamente americani. Ed ora abbiamo rivisto *Anna Karenina* (*Anna Karenine*, 1935) di Clarence Brown, film anche questo dove il pretesto letterario era volto al servizio di un grande volto tragico. Non sono d'accordo con coloro che ostentano disprezzo assoluto per questo film: esso è quale può essere un film per la Garbo, tratto da un celebre romanzo a cura della M.G.M., per la regía di un praticone come il Brown. Su questa linea, si tratta di uno spettacolo che funziona a dovere. Il personaggio di Anna, per esempio, è introdotto con notevole accortezza, con quella gran nuvola di vapore che cela dapprima il volto e ne rende piú vaga e prestigiosa l'apparizione, ed è seguito, grazie soprattutto alla prodigiosa carica emotiva, ora appassionata ora esaltata ora disperata e stremata, dell'attrice, con qualche felice continuità. Non altrettanto può dirsi, certo, per Karenin, ridotto ad un manichino odioso, e neppure per Wronskij, forse; e gli scadimenti di gusto non mancano (la solita Venezia da oleografia). Ma nel complesso l'opera è accurata, se pur illustrativa, ha diritto ad un certo rispetto, e ci ha riportato una Garbo al suo apogeo.

Della Garbo di *Grand Hotel* (id., 1932) di Edmund Goulding ho già fatto cenno. Si tratta di una sorta di vaghissima prefigurazione della Norma Desmond di Billy Wilder. Questa gran ballerina al tramonto — consapevole, però, del suo crollo, se pur pronta a riesaltarsi per virtú d'amore — è senza dubbio un personaggio. La Garbo gli ha conferito un alone stupefacente, con una delicatissima melanconia contrastata da un'eccitazione febbrile e pimentata da una ben graduata e finemente ironizzata « pososeria ». Fragile, in tutú, come una ballerina di Degas in atto di danzare « La morte del cigno », la Garbo appare, nelle sue rapide, autorevoli traversate della hall dell'albergo, come un imponente levriero di gran razza, dalla falcata maestosa. E quelle sue apparizioni pubbliche sono astutamente presentate dal motivo ricorrente e capriccioso « l'auto di Madame Grusinskaja », « madame Grusinskaja non vuole piú l'auto », che si propaga per l'albergo, creando il senso di un'aspettazione favolosa intorno al personaggio.

Non sorprenda che si consideri il film un po' in funzione di esso. Di fronte alla Garbo (qui, come nel film precedente, provvidenzialmente doppiato, anzi che dalla tenebrosa Lattanzi, da un'attrice di sensibilità modernamente vibratile: Anna Proclemer) rischia di oscurarsi perfino l'aristocraticissima misura di John Barrymore, perfino la corposa caratterizzazione di Wallace Beery, perfino la piccante freschezza di Joan Crawford. Che costituiscono altrettanti pregi di un film, in cui Lionel Barrymore, nel personaggio del retorico vecchio provinciale morituro che vuol godersi i suoi ultimi giorni, porta una nota sovraccarica e falsa, non diversamente da Lewis Stone cui sono affidate quelle incredibili parole-epigrafiche: « Grand Hotel. Gente che viene. Gente che va. Tutto senza scopo ». Il guaio del film è appunto questo: di denunciare le sue origini, di romanzo da sartine non ancora rifornite da fumetti. Il « romanzo della palma » ha lasciato le sue tracce abbondanti, in una sceneggiatura tutt'altro che raffinata, volta alla ricerca da un lato dell'effetto, dall'altro di una simbolistica pensosità a buon mercato. Manca, nel film, quella che poteva esserne la vera protagonista: la Berlino del primo dopoguerra, un mondo sul tipo di quello sapientemente analizzato da Pabst in

Die Freundlose Gasse, che poteva esser visto attraverso il caleidoscopio del Grand Hotel, nido di pescecani, di spostati, punto focale di tante vite disperse e dissimili tra loro. Nel film, invece, non c'è che il romanzo per il romanzo, e con un deteriore gusto degli accostamenti brutali ed effettistici. Ma esso si riscatta, come dicevo, per virtú d'attori; e per qualche sporadica intuizione: il personaggio della ballerina ne fruisce sopra tutti. Si veda anche in proposito l'agitarsi intorno a lei di quella piccola corte.

Un mondo si intuisce, invece, se pur non lo si vide, dietro i personaggi di *Dinner at Eight* (*Pranzo alle otto,* 1933) di George Cukor: si tratta della New York travolta nella grande crisi del 1929. *Pranzo alle otto* nasce da un testo teatrale e ne segue puntualissimamente le orme, giovandosi delle risorse di un dialogo estremamente vivo e spiritoso. Ma è senza dubbio un esempio di traduzione filmica di un lavoro teatrale effettuata con accortezza e con senso del « montaggio raccorciato », tipico di certa commedia cinematografica americana. Senza dubbio, l'osservazione di drammaturghi come Kaufman e la Ferber era partita, come sempre, da una realtà, spregiudicatamente giudicata. Da questo deriva che i personaggi, convitati al disgraziato pranzo di casa Jordan, sono, pur nella loro tipicità, qualche cosa di riferibile ad una realtà piú vasta. Cominciando dai padroni di casa (quello stanco bue da lavoro, quella moglie sciocca e vanesia, quella figliola borghesemente esaltata), passando attraverso a quei due tipi di attori (la vecchia istriona in disarmo, stoccatrice e loquace, il mediocre e affascinante illuso, cui l'avvento del sonoro ha chiuso le ultime porte), per arrivare a quella coppia singolare dell'arricchito e della sua volgare bambola donatrice d'amore, la galleria umana è senza dubbio di prim'ordine. Sopra tutto, in ognuno si avvertono i segni, palesi o latenti, di quella crisi del paese da cui il racconto riceve giustificazione. In questo modo, i limiti della commedia filmata sono, fino ad un certo punto, riscattati. Il cast è un splendore: dal qui umanissimo Lionel Barrymore al sottilmente istrionesco John; dalla vaporosamente stonata Billie Burke alla trionfalmente pittoresca Marie Dressler; per concludere con il tandem Wallace Beery-Jean Harlow, i cui duetti appartengono, nella loro aggressiva virulenza, alla sfera del piú sbalorditivo virtuosismo. Unico segno di invecchiamento in questo cast è Magde Evans: dove si vede che le attrici giovani sono le piú legate al proprio tempo (specie, s'intende, quando il loro talento sia mediocre).

Con *Shanghai Express* (id., 1932) ci è ritornata la Marlene di Joseph von Sternberg, quella contro cui Lubitsch reagí con *Desiderio.* Ma certo *Shanghai Express* reca già paurosamente impressi i segni della decadenza del mito di Lola-Lola. Decadenza non tanto del personaggio in sé, cui l'elegantissima Marlene conferisce un fascino magnetico, quanto del mondo sempre piú fasullo, nel suo esostismo d'accatto, entro cui viene collocata e fatta vivere artificialmente. Le cineserie di questo scadente romanzaccio d'avventure sono veramente risibili: ; il racconto è infarcito dei soliti luoghi comuni relativi alle rivoluzioni e connessi obbligatori che rendono quel paese popolare presso i cineasti; i personaggi sono in massima parte affidati ad una convenzione macchiettistica; i rapporti psicologici tra i due protagonisti sono alquanto imprecisi, ed in particolare il personaggio maschile è poco piú che un manichino.

Ultima ripresa estiva: *Monsieur Verdoux* (id., 1946-47) di Charles Chaplin. Non è il caso di ritornare distesamente sopra un film relativamente recente e su cui sono già stati versati fiumi d'inchiostro e noi stessi abbiamo già espresso la nostra opinione su queste stesse colonne. Ci basta osservare come, a distanza di un lustro, quel tremendo messaggio di Chaplin, che quando venne formulato poté magari sembrare anarchicamente eccessivo, si sia rivelato, alla prova dei fatti, di una agghiacciante saggezza. Donde, la rinnovata attualità del film.

Vediamo di tirare le somme dal rapido bilancio. Questa scorsa alle riprese ha tutta l'aria di non voler costituire un avvenimento sporadico. Il favore del pubblico sta invogliando i distributori a darsi al saccheggio dei

magazzini delle case produttrici. E non è detto che, pian piano, dal film a grande spettacolo, accentrato intorno a qualche grossa figura del divismo, non si passi ad opere piú largamente valide, anche se talvolta sostenute da un nome favoloso ed illustre. Si parla di un ritorno de *L'angelo azzurro* e anche di *Ragazze in uniforme*, per tacere di *All Quiet on the Western Front* di Milestone, cui pare che la censura odierna abbia rinnovato l'opposizione di quella d'un tempo. I segni di una elevazione nel gusto del pubblico non mancano. A New York, a Parigi *Le luci della città* di Chaplin hanno spopolato (che si aspetta a ripresentare il film anche da noi?). Si dirà che Chaplin è sempre stato un fenomeno particolare. Sia pure. Ma alla recente mostra di Venezia *nessun* film in gara ha riportato le clamorose ovazioni che hanno salutato la riedizione, in un nuovo montaggio, che si spera venga diffuso, di uno dei capolavori di Réné Clair: *A nous là liberté*. E sempre alla mostra veneziana eccezionali esauriti, inconsueto interesse ed emozioni hanno suscitato le proiezioni di alcuni grandi film di Robert Flaherty, poeta, questo, quant'altro mai puro e rigoroso e non certo sospettabile di adescare i favori del pubblico.

Il cinema, lungo venticinque anni di sonoro, si è impoverito paurosamente nella sostanza, se pur ha fatto proprie alcune conquiste tecniche. Oggi si trova ad una svolta, minacciato dalla televisione e da tant'altri pericoli. Il ritorno al passato è una delle vie tentate per bloccare la situazione. Si riaccostano allo schermo divi creduti arcisepolti, come la Swanson, e riscuotono un successo clamoroso. Ad altri divi riesumati si chiedono addirittura in prestito sequenze di loro vecchie opere, e queste sequenze si rivelano piú fresche di quelle girate oggi (*Mad Wednesday* di Preston Sturges, con Harold Lloyd). Un altro film rispolvera alcuni « two-reel » dell'aureo Mack Sennett e ne rievoca il gioioso mondo popolato di « bathing beauties ». Altri film ancora, piú o meno felicemente, sia pure, si sforzano di evocare fantasmi gloriosi come quelli di Pearl White, di Texas Guinan, di Rodolfo Valentino, di Al Jolson, e ora di Jean Harlow, e via dicendo. E' la rivincita del passato. Un passato dal quale può venirci una salutare lezione, di cui faremo bene a non privarci.

G. C. Castello

Tovarich (*Tovarich*) - *origine*: U.S.A. *scenario* basato sulla commedia omonima di Jacques Deval - *regía*: Anatole Litvak - *interpreti*: Claudette Colbert, Charles Boyer, Melville Cooper, Basil Rathbone, Anita Pouise - *produzione*: 1937 - *Casa produttrice*: Warner Bros.

Desiderio (*Desire*) - *origine*: U.S.A. - *scenario* di Hans Szekely e R. A. Stemmle, basato sulla commedia *I bei giorni d'Aranjuez* - *regía*: Frank Borzage - *supervisore*: Ernst Lubitsch - *interpreti*: Marlene Dietrich, Gary Cooper, John Halliday, Ernest Cossart, Melville Cooper - *anno di produzione*: 1936 - *casa produttrice*: Paramount.

La foresta pietrificata (*The Petrified Forest*) - *origine*: U.S.A. - *scenario* basato sulla commedia omonima di Robert E. Sherwood - *regía*: Archie Mayo - *interpreti*: Bette Davis, Leslie Howard, Humprhey Bogart, Genevieve Tobini, Charles Grazewin - *anno di produzione*: 1936 - *casa produttrice*: Warner Bros.

La pattuglia dei senza paura (*G. Men*) - *origine*: U.S.A. - *regía*: William Keighley - *interpreti*: James Cagney - *anno di produzione*: 1935 - *casa produttrice*: Warner Bros.

Io sono un evaso (*I'm a Fugitive from a Chain Gang*) - *origine*: U.S.A. - *scenario* di Sheridan Gibney e Brown Holmes, basato su un romanzo di Robert Burns - *regía*: Mervyn Le Roy - *interpreti*: Paul Muni, Glenda Farrell, Helen Vinson, Preston Foster, David Landau - *anno di produzione*: 1932 - *casa produttrice*: Warner Bros.

Sogno di prigioniero (*Peter Ibbetson*) - *origine*: U.S.A. - *scenario* basato sul romanzo *Peter Ibbetson* - *regía*: Henry Hathaway - *interpreti*: Ann Harding, Gary Cooper, John Halli-

day - *anno di produzione*: 1935 - *casa produttrice*: Paramount.

Anna Karenina (*Anna Karenina*) -*origine*: U.S.A. - *scenario* di Clemence Dane e Salka Viertel basato sul romanzo omonimo di L. Tolstoi - *regía*: Clarence Brown - *interpreti*: Greta Garbo, Friedric March, Basil Rathbone, Freddie Bartholomew, Reginald Owen, Maureen O'Sullivan, May Robson, Reginald Denny - *anno di produzione*: 1935 - *casa produttrice*: Metro Goldwyn Mayer.

Grand Hotel (*Grand Hotel*) - *origine*: U.S.A. - *scenario* di William A. Drake, basato sul romanzo omonimo di Vickie Baum - *regía*: Edmund Goulding - *interpreti*: Greta Garbo, Lionel Barrymore, John Barrymore, Wallace Beery, Joan Crawford, Levis Stone, Jean Hersholt, Rafaela Ottiano - *anno di produzione*: 1932 - *casa produttrice*: Metro Goldwyn Mayer.

Pranzo alle otto (*Dinner at eight*) - *origine*: U.S.A. - *scenario* di Frances Marion e Herman J. Mankiewicz basato sulla commedia omonima di Edna Ferber e George S. Kaufman - *regía*: George Cukor - *interpreti*: John Barrymore, Lionel Barrymore, Marie Dressler, Jean Harlow, Wallace Beery, Billie Burke, Karen Morley, Edmund Lowe, Magde Evans, Lee Tracy - *anno di produzione*: 1935 - *casa produttrice*: Metro Goldyn Mayer.

Shanghai Express (*Shanghai Express*) - *origine*: U.S.A. - *scenario di Jules* Furthmann basato su un soggetto di Harry Hervey - *regía*: Joseph von Sternberg - *interpreti*: Marlene Dietrich, Clive Brooks, Warner Oland, Anna May Wong, Eugene Pallette - *anno di produzione*: 1932 - *casa produttrice*: Paramount.

Monsieur Verdoux (*Monsieur Verdoux*) - *origine*: U.S.A. - *scenario* di Charles S. Chaplin, da un'idea di Orson Welles - *regía*: Charles S. Chaplin - *interpreti*: Charles S. Chaplin, Marilyn Nash, Martha Raye, Isabel Enson, Robert Lewis - *anno di produzione*: 1946 - *casa produttrice*: Charles S. Chaplin Film Corpn.

Rassegna della stampa

Dal numero speciale di Le Courrier *dell'Unesco dedicato al cinema riportiamo i seguenti articoli:*

« Il cinema italiano e la comprensione internazionale. »

L'importanza del film per la mutua comprensione fra i popoli sorge, a mio avviso, da tre fattori fondamentali: innanzitutto l'enorme diffusione dello spettacolo cinematografico; secondariamente il suo carattere visivo che lo porta ad essere una forma di conoscenza immediata e concreta; in fine il suo aspetto artistico e la conseguente esigenza di individuazione che gli fa cogliere nel particolare l'universale.

Tutto ciò implica la concezione di un cinema volto a fini educativi, culturali, scientifici, da una parte, e ricreativi in quanto spettacolo artistico, dall'altra: un cinema, dunque, purificato da tutti gli elementi che lo fanno decadere al rango di volgare passatempo fondato sull'eccitazione degli istinti piú bassi o a mostruosa macchina per il « bombardamento » dei cervelli al servizio di dogmatismi ideologici e politici, senza rispetto per la dignità umana dello spettatore al quale si rivolgono in quanto non ne stimolano le facoltà critiche.

Alla luce di queste idee occorre valutare l'apporto del film italiano, in questo dopoguerra tanto travagliato e cosí pieno di aspri conflitti, all'opera di mutua comprensione internazionale e di vigorosa affermazione e difesa dei valori fondamentali della personalità umana, presupposto necessario di un effettivo progresso.

E' opportuno restringere l'esame al film spettacolare e per la necessaria brevità dello scritto e per la risonanza che hanno avuto all'estero i nostri film *neorealisti*; d'altra parte nel campo del documentario culturale, scientifico e didattico non molto è stato fatto da noi mentre difficoltà di carattere commerciale e di libera circolazione, che ci si augura di veder superate, impediscono lo scambio e la diffusione tra i vari paesi di questi importanti veicoli di conoscenza, come sarebbe sommamente auspicabile e come avviene per i film a soggetto.

Come non esiste un'arte morale o immorale cosí non esiste un'arte educatrice: il che non significa che l'opera sia una vuota forma, ma che tutti i valori umani vi sono contenuti nella loro efficienza, proprio e solo in quanto arte. Questa, infatti, è libera e piena affermazione della personalità, per sua intrinseca essenza, ed espressione sincera e totale, nel particolare individuato, dello spirito umano. Cosí l'arte è di per se stessa sempre morale, sempre educatrice, sempre consolatrice in quanto ci innalza al di sopra delle umane passioni e attinge un linguaggio universale nella gelosa fedeltà allo spirito nazionale.

L'eco che i recenti film italiani hanno avuto nel mondo si deve proprio al fatto di essere stati motivati esclusivamente da un'esigenza artistica: il bisogno di esprimere il tumulto di sentimenti generato dall'esperienza crudele della guerra, di ritrovare nella rappresentazione quei valori umani che erano stati stritolati e sommersi, di combattere la violenza, l'ingiustizia e la miseria col rivendicare il rispetto della persona umana. Per questo i film di cui si discorre, a qualunque tendenza politica appartengano i loro autori, sono tutti compenetrati da un effettivo spirito cristiano. Può sembrare a prima vista che per questi film l'arte non sia

neppure la cosa pi importante tanto urge ai registi di trovare un'espressione immediata ed efficace, lontana da ogni complicazione e raffinatezza tecnica, sí da parere impegnati piú in quello che devono dire che nel modo di dirlo. Ma questo è proprio dell'arte che nell'attingere la sua essenza umana ripudia ogni formalismo.

Cosí *Roma, città aperta*, pur essendo un episodio della capitale italiana durante l'occupazione tedesca, pur avendo dei personaggi individuati fin nelle loro caratteristiche dialettali, ha potuto essere universalmente inteso perché nell'italiano, nel romano ciascun spettatore di qualsiasi nazionalità ritrovava l'uomo, con le sue passioni, i suoi sentimenti, le sue sofferenze, vittima della cieca brutalità della guerra, ma non vinto e rassegnato sibbene capace di combattere fino al sacrificio per la affermazione di un mondo migliore in cui l'uomo non sia lupo tra i lupi.

Cosí *Paisà* dello stesso Rosellini, rappresentando gli italiani nella loro varietà dalla Sicilia alle paludi di Comacchio, con le loro debolezze, le loro miserie, i loro eroismi, la loro fede religiosa, durante lo sconvolgimento provocato dalla guerra nell'avanzata delle truppe alleate dal sud al nord, ha dato sí il doloroso travaglio di un popolo, ma in esso quello di tutti i popoli che hanno vissuto e sofferto la guerra.

In altri film e particolarmente quelli di Visconti (*La terra trema*), De Sanctis (*Riso amaro*), Germi (*Il cammino della speranza*) sono rappresentati nella loro cruda e commovente realtà alcuni aspetti della vita italiana e da tale rappresentazione sorge spontanea e senza retorica l'invocazione ad una maggiore giustizia sociale. Problema, questo, veduto in concreto nell'Italia d'oggi, dove certo i dislivelli economici sono impressionanti piú che altrove, ma, comunque problema non solo italiano.

Nei film di De Sica e Zavattini (*Sciuscià, Ladri di biciclette, Miracolo a Milano*) la polemica sociale si concentra dal coro sull'individuo: si identifica nel protagonista e nei personaggi della storia e attraverso la rivendicazione dei diritti del singolo si irradia nuovamente sulla massa. Il *neorealismo* di questi due atori è meno ideologico e piú caldo di umana comprensione, piú concreto direi, giacché dagli schematismi del popolo e delle differenti categorie sociali scende al loro effettivo componente: l'uomo, nella sua totale umanità, che è si lavoratore, ma anche via via figlio e padre, marito e compagno, cittadino e membro di una collettività religiosa, l'uomo che ha dei sentimenti, crede, pensa, opera: il nostro simile per dirla con un'espressione evangelica.

Questi film privi degli artifici, delle lusinghe e degli studiati effetti che sono propri dello spettacolo, a volte addirittura di nuda semplicità, hanno contribuito da un lato a far conoscere meglio il nostro popolo cosí qual'è oggi e dall'altro a porre umanamente, perché sul piano dell'arte e, quindi, al di fuori del propagandismo politico, un problema universalmente sentito: una giustizia sociale che coincida coi diritti della personalità umana. Questi film sono l'espressione di un nuovo umanesimo: essi chiedono e propongono agli uomini un'effettiva comprensione.

Tale, mi sembra, il maggior contributo del recente cinema italiano per una comprensione internazionale: aver fatto dello schermo uno specchio in cui gli uomini potessero vedere riflesso immediatamente ogni loro atto sí da legarli il piú fortemente possibile alla responsabilità della vita. Come si vede proprio il contrario dello spettacolo inteso quale evasione.

Non si esclude che anche i film di carattere storico o musicale, fatti in questo periodo, abbiano dato il loro contributo per una maggiore conoscenza all'estero della nostra tradizione e della nostra arte, ma oggi mi sembra che siano piú importanti quelle opere il cui accento cade non tanto su ciò che ci distingue dagli altri popoli quanto su ciò che ci accomuna.

Se riuscirà a proseguire in questo indirizzo il cinema italiano darà un apporto notevole per la formazione di una conoscenza reciproca da cui possa nascere una coscienza comune, base indispensabile per la comprensione fra i popoli al di sopra delle diversità nazionali e delle ideologie politiche e re-

ligiose. La lezione dell'arte è sempre una lezione di umanità.

Accanto all'impegno per i film a soggetto c'è da augurarsi che in avvenire si dia un maggiore impulso ai documentari di carattere artistico, scientifico, culturale: essi possono costituire un importante mezzo per far conoscere all'estero la nostra tradizione, il nostro genio, le nostre caratteristiche nazionali, in una parola la nostra anima.

Luigi Chiarini

« Tutto va bene. »

Può il Cinema promuovere una migliore conoscenza e comprensione fra i popoli? Ecco un bel tema offerto agli amatori di disquisizioni, che richiama irresistibilmente i piú ottimistici luoghi comuni. Certo, lo potrebbe... ma la produzione cinematografica è organizzata e controllata in tal maniera, da precludere ogni possibilità in questo senso. Proprio per il fatto che lo schermo potrebbe offrirci confidenze e confessioni preziose sulla vita di ogni paese, tutti i governi tendono a dare dei territori ch'essi controllano un'immagine riveduta e corretta.

Dobbiamo sempre ricordarci che il cinema è il mezzo d'espressione meno libero che ci sia sulla terra, stretto com'è fra due censure ugualmente odiose: una che sovraintende alla produzione dei film, l'altra allo sfruttamento delle pellicole straniere. La prima impedisce che sia toccato qualsiasi argomento passibile di discussione, la seconda rifiuta al proprio popolo il diritto di informarsi su quel che si pensa all'estero dei problemi piú scottanti. Cosí, ogni nazione risponde alle altre: son molto curiosa di sapere ciò che il vostro governo vi autorizza a dire, ma alla condizione che il vostro pensiero sia conforme punto per punto a quello che il mio governo mi autorizza a formulare. Su questa base, nulla di piú augurabile che informarsi, comprendersi meglio... E con tutta serietà, c'è chi si chiede quale sia il ruolo che spetta al cinema nel nobile compito ri ravvicinare i popoli, facendone conoscere meglio le particolarità sociali, intellettuali o religiose.

I film e i documentari sono sottoposti alla medesima legge. Questi ultimi poi, che per definizione non dovrebbero contenere altro che documenti, sono piú che mai al servizio di coloro che li commissionano, e sarebbe azzardato fidarsi senza grandi cautele della loro testimonianza.

E' lo stesso dappertutto. La censura soffoca le opere non conformiste, la paura della censura paralizza i cineasti. Cosa possono avere insegnato di nuovo, per esempio, ai paesi anglo-sassoni i film girati a Parigi da dieci anni a questa parte? Che i grandi caffè hanno terrazze che si spingono fin sui marciapiedi, che si ballano strane danze nelle « caves », che gli sposi si ostinano a dormire nello stesso letto e che ci vogliono degli individui perversi per innamorarsi di donne che non hanno sposato. E' poco. Ma cosa hanno detto delle inquietudini, dell'angoscia francese? E quale cineasta francese avrebbe il coraggio di parlarne? Quando Autant-Larat, regista di *Le diable au corps*, vuol raccontare la storia di un obbiettore di coscienza, quando André Cayatte, regista di *Justice est faite*, — e cito di proposito due registi celebri — pensa di elaborare l'affare Seznec (un disgraziato brettone, condannato a venti anni di bagno penale per un delitto che non aveva mai commesso), urtano entrambi in tali ostacoli che devono rinunziare ai loro progetti: non si deve parlare della guerra, non si deve parlare della giustizia! Stiano attenti alla censura, se vogliono esprimere il loro particolare punto di vista in materia di religione, sul denaro, sulla libertà, sull'amore, sulla vita o sulla morte! E allora, che valore di informazione possono avere all'estero film che esprimono unicamente tutto ciò che v'è di conformista e banale?

« Tutto va ben, Madama la Marchesa... » E tutti a intonare la stessa canzone. A frequentar le sale di proiezione, si ha l'impressione che tutto vada bene nel migliore dei mondi: il documentario e il film sono pronti a soffocare l'inquietudine destata dai giornali-luce...

Se dunque la vita profonda, segreta

della nazione è rimasta vergine di ogni contatto, hanno almeno i cineasti francesi collaborato all'avvicinamento fra i popoli con opere ispirate a un generoso pensiero di riconciliazione con il vecchio nemico? Cos'altro si può citare, se non *La grande illusione*? Essa poneva faccia a faccia, senza odio, Tedeschi e Francesi, nel preciso momento in cui gli eventi storici ne avrebbero dovuto fare dei nemici accaniti. Il film fu proibito in Germania, e quando esso venne proiettato a Parigi, subito dopo l'ultima guerra, una violenta campagna di stampa tentò di impedirne le successive visioni... bisogna onestamente convenire che il cinema, d'ispirazione nazionalista, serve male la causa dell'informazione universale e della comprensione reciproca, che per sua propria natura potrebbe invece aiutare molto bene...

Tanto piú vivo è allora il nostro rimpianto... Non è purtroppo affar mio, se, come gli animali che di fronte alla propria immagine non nascondono un senso di disagio, gli uomini d'oggi hanno paura di quel terribile specchio della realtà che è lo schermo.

Charles Spaak

« Film per ragazzi. »

Molti sono gli adulti che deplorano il posto occupato oggi dal cinema nella vita dei ragazzi. « Ai miei tempi... ». Un simile atteggiamento evidentemente è sterile. Buono o cattivo, pericoloso o benefico, il cinema esiste; esso è un elemento della vita quotidiana, almeno per i cittadini, ed ha preso nelle nostre abitudini un posto che non gli può essere contestato.

In piú — ed è un altro fatto contro il quale non si può far nulla — i ragazzi vanno al cinema: costituiscono anzi una percentuale cospicua delle sale di proiezione. Una inchiesta condotta in Gran Bretagna da Henriette Bower dà a questo riguardo delle cifre probanti: su un totale di 7 milioni di ragazzi dai 5 ai 15 anni, 1.200.000 vanno al cinema almeno due volte la settimana, 550.000 almeno tre volte, il che significa per questi ultimi un totale di 1.560 proiezioni ogni 10 anni. Senza contare naturalmente le proiezioni educative organizzate nelle scuole.

Da queste constatazioni si può legittimamente trarre la conseguenza che ormai il cinema ha la sua parte nella formazione del ragazzo. Se è vero che esso contribuisce a dare agli adulti determinate concezioni del mondo, la sua influenza è ancora piú profonda quando si esercita su degli esseri facilmente malleabili, particolarmente sensibili alle emozioni, vulnerabili agli shocks psicologici e che ne conservano tracce, delle quali spesso non siamo in grado d ivalutare tutta l'importanza.

Ma sarebbe eccessivo sostenere che i ragazzi trovano soltanto al cinema la occasione e la condizione favorevole per provare tali shocks, delle emozioni di questa natura. Senza considerare che la vita stessa se ne incarica assai spesso, il ragazzo ha a sua disposizione altri mezzi per formarsi una immagine del mondo, come per esempio i libri e i giornali. Le cose tuttavia si presentano in maniera differente per il cinema, e si arriva a comprenderne meglio l'efficacia proprio paragonandolo ad esempio alla letteratura. Noi abbiamo creato da secoli una letteratura per ragazzi. Essa ha i suoi pregi e i suoi difetti, ma almeno è scritta col preciso scopo di giovare al suo pubblico, di istruirlo, edificarlo o semplicemente distrarlo. Ha i suoi autori illustri: Fénelon, Andersen, Lewis Caroll, Jules Verne. In generale, è certo che i ragazzi leggono piú i libri scritti appositamente per essi che quelli per adulti. Lo stesso dicasi per i giornali.

Per il cinema avviene esattamente il contrario. Sono film per adulti quelli che piú spesso i ragazzi vanno a vedere. Vanno al cinema piú vicino, il pomeriggio del giovedí o della domenica. Ci vanno anche con i loro genitori. Westerns, film di gangsters, film di avventure, o sentimentali, attualità, documentari e cartoni animati scorrono davanti ai loro occhi con la forza ipnotizzante che emana dallo schermo luminoso posto al centro di una oscurità che impedisce la distrazione.

Anche la produzione di film per ragazzi pone problemi vari e complessi. Anzitutto problemi finanziari: quale

produttore accetterà di girare dei film che sa in anticipo di non poter sfruttare sui circuiti normali? Le spese non sarebbero coperte che al termine di quindici o venti anni. La soluzione proposta da Henriette Bower per superare questa difficoltà è che investimenti del genere vengano effettuati dai governi, che creerebbero a tal fine un « pool internazionale dei film per ragazzi ». Per quanto interessante, non si tratta che di un suggerimento, e noi dobbiamo prospettare la situazione come si presenta oggi.

La scarsezza di film specializzati fa sí che i Cine-club o associazioni che vogliono organizzare proiezioni per ragazzi, devono selezionare, tra i film per adulti, quelli che meglio si adattano al loro pubblico. Compito assai delicato.

E' di moda, in certi ambienti, accusare il cinema di tutti i misfatti. Lo si accusa delle debolezze e talvolta dei delitti commessi da ragazzi. A sentir loro, esso li conduce sempre, se non proprio alla delinquenza, per lo meno all'immoralità, insegnando loro a comportarsi da gangsters. Le sue audacie erotiche — quasi sempre molto timide e limitate al bacio — turberebbero gravemente i giovani spettatori. Che dire di tutto ciò?

Noi abbiamo la tendenza a giudicare l'influenza che il cinema determina sulla gioventú in base a quella che esercita su di noi. Si tratta, invece, di cose differenti. Il dott. Le Moal, che ha condotta in Francia un importante studio in proposito, rivela che dall'età di cinque anni fino alla pubertà i problemi sessuali e le complicazioni sentimentali suscitano nei ragazzi profonda indifferenza e una certa noia. Se, oltre i quindici anni, le ragazze preferiscono i film sentimentali, le preferenze dei ragazzi della stessa età si rivolgono ai film di avventure e storici.

Il dott. Le Moal cita anche la storia di un bimbo, infelice perché la madre non l'ama, che dopo aver visto *Poil de Carotte* tentò di impiccarsi, proprio come il disgraziato eroe di Jules Renard. Cos'è ciò in confronto agli innumerevoli suicidi che seguirono — si dice — la pubblicazione del « Werther »?

Accusare il cinema di favorire la delinquenza minorile, vuol dire ignorare le condizioni sociali e psicologiche che dànno vita agli atteggiamenti asociali: inadattazione psicologica, cattive condizioni di vita familiare, miseria, promiscuità. E' difficile pensare che un film di gangsters conduca al delitto un bimbo che, uscendo dal cinema, ritrova attorno alla tavola una famiglia unita, felice e prospera. Quanto a quello che vive in una baracca o nella strada e che, ogni sera, assiste ai litigi dei suoi genitori dediti all'alcool, ha proprio bisogno del cinema per essere avviato al delitto?

Sarebbe tuttavia errato dire che il cinema non ponga, riguardo all'infanzia, dei gravi problemi.

Assai spesso i giovani spettatori devono ad esso degli shock emozionali di cui potranno conservare le tracce.

I numerosi studi condotti su questo problema portano a conclusioni spesso assai discrepanti. Cosí Richard Ford, nel suo libro « I ragazzi e il Cinema », cita i risultati di una inchiesta effettuata presso direttori di Cine-clubs che gli ha permesso di stendere una lista di soggetti che hanno maggiormente spaventato i ragazzi: scene di mistero e d'ignoto, di spavento, scene che si svolgono nell'oscurità o che mostrano dei fantasmi, degli scheletri, degli esorcismi, scene di guerra, di sarabande in cui compaiono personaggi dalle facce patibolari.

Possono considerarsi come definitivamente acquisiti i risultati di questa inchiesta? Par bene di no. Rispondendo a delle domande poste da Henriette Bower, un ragazzo ha scritto (e la Bower considera la risposta come tipica): « Mi piacciono i film di fantasmi, perché tanto so che queste cose non possono accadere ». Osserviamo che il ragazzo non dichiara che queste scene non gli fanno paura, egli anzi ama la paura.

Prendiamo degli esempi piú precisi. Ecco tre film particolarmente indicati per un pubblico di ragazzi: *Pinocchio, Biancaneve, Il ladro di Bagdad*. Armand Lanoux ha individuato in queste tre pellicole delle sequenze suscettibili di provocare shocks violenti e ha notato l'intensa emozione che esse

provocano: quando Pinocchio è ingoiato dalla balena, i ragazzi hanno paura del mostro e provano un terrore violento dalla chiusura delle fauci (non bisogna dimenticare che i giovani spettatori si immedesimano nel protagonista assai piú profondamente dell'adulto); in *Biancaneve* è la trasformazione della fata in strega che impressiona di piú; nel *Ladro di Bagdad* tutti sono spaventati dalla lotta col ragno, che è, in effetti, una lotta da incubo.

Inoltre, è stato notato che i colori dei cartoni animati contribuiscono a determinare nel ragazzo una violenta eccitazione che differisce profondamente dal piacere.

Tuttavia, tali esempi sono presi da film girati espressamente per ragazzi. Che dire di quelli che mostrano continue scene di violenza, che ne fanno il loro tema principale? In proposito M. P. Mayer nota in « Sociologia del Film » che assai spesso i ragazzi dichiarano di essere stati impressionati a tal punto da conservare un ricordo persistente accompagnato da incubi e insonnie. Certi film lasciano anche nei loro ricordi una traccia che non si cancella per molti mesi. Che i ragazzi subiscano dei violenti shocks emozionali alle proiezioni di film per adulti — e talvolta anche in presenza di film concepiti espressamente per loro — è un fatto che non può essere negato. Ma non vi è accordo sulla gravità dei traumi psichici prodotti da simili emozioni. Alcuni pensano che essi possano essere la causa di turbamenti stabili. Altri, come il dott. Elliot Jach, sono del parere opposto. Quest'ultimo pensa, in effetti, che « le scene orripilanti sono forse una buona cosa nel senso che permettono ai ragazzi di liberarsi dei loro complessi di angoscia o degli istinti che covano dentro ».

J. Bloch Michel
(a cura di P. Chiarini)

Attività del C. S. C. (*)

Ha avuto termine il 30 giugno presso il Centro Sperimentale di Cinematografia il Corso di Filmologia, indetto dal Centro stesso e dedicato ai rapporti tra cinema e gioventù.

Diamo la relazione conclusiva tenuta in questa occasione dal signor Nicolas Pillat, Vice Presidente del C.I.D.A.L.C. :

« Ce n'est pas une conférence que je compte tenir devant vous aujord'hui. Puisqu'il m'incombe l'honneur d'être, en ce 30 Juin, le dernier à prendre la parole dans le cycle du cours de filmologie commencé le 27 Mars dernier par Mme la DéPutée Pia Colini Lombardi, je ne veux vous soumettre, dans le cadre qui m'a été tracé : « *Le Cinéma Educatif et la Collaboration Internationale* », que des idées générales, des idées de base, des principes essentiels de ce sujet dont l'importance n'échappe à personne.

Qu'il me soit tout d'abord permis de remercier M. de Pirro, Commissaire Extraordinaire de cette Institution, et M. Sala, qui en est le Directeur, de m'avoir procuré l'occasion de me trouver aujourd'hui parmi vous.

Qu'il me soit ensuite permis de m'excuser de prendre la parole après tous ceux qui m'ont précédé à cette tribune, personnalités dont le savoir a illustré les noms.

Qu'il me soit enfin permis de vous exprimer la grande satisfaction que je ressents de vous parler d'un sujet qui m'est cher, dans cette Ecole unique dans son genre et qui résume, dans ses activité les qualités du peuple italien : travail, discipline, goût, art, création, esprit, sentiments humains et généreux.

Ce sont ces qualités qui devraient primer toutes autres considérations, qui devraient être profonément ancrées en tous et en chacun et qui devraient être le fondement inébranlable de notre civilisation. C'est vers ces qualités, pour ne parler que de celles-ci et qui sont l'apanage de l'homme quellesque soient sa race et ses origines, que doit tendre l'éducation qu'il nous incombe de donner aux enfants, à la jeunesse et aux adultes.

La science nous a apporté, pour parvenir à celà, un instrument merveilleux et unic : le Cinéma.

Nous serions impardonnables de ne pas nous en servir pour atteindre notre but quelque rude puisse être le chemin qui y mène.

« *Charité bien ordonnée commence par soi-même* », dit un vieux proverbe français. Appliqué au sujet qui nous occupe ce proverbe est mis en pratique par presque tous les pays, lesquels, selon leurs possibilités petites ou grandes, font un réel effort pour développer sur leur plan national le cinéma éducatif : réalisation de films, projections, écoles specialisées, diffusion du 16 mm, etc... Chaque pays tourne sa caméra de l'enfant à la jeunesse, de la jeunesse à l'adulte, des sciences à la géographie, de la géographie à l'histoire fouillant ainsi tous les coins et recoins des activités humaines : agriculture, industrie... que sais-je encore... et tous les coins du génie humain : art, littérature, musique, bref chaque pays tourne sa caméra vers toute chose pouvant être gravée sur la pellicule et que la pellicule, par sa projection sur l'écran, peut graver

(*) I testi di questa rubrica sono ufficiali e ci vengono rimessi direttamente dal Centro Sperimentale di Cinematografia.

à son tour dans l'esprit du plus jeune au plus âgé.

Chaque jour dans leurs recherches, dans le perfectionnement même des moyens que le cinéma met à leur disposition, des hommes de bonne volonté, altruistes, annimés d'un idéal qun est aussi le notre, inlassablement, infatiguablement apportent, grâce au cinéma, leur contribution concrète à l'élargissement de notre savoir.

De tous les arts, puisqu'on l'appelle le 7ème, le cinéma est de loin le plus jeune. En comparaison avec les autres ce n'est qu'un très petit enfant. Mais c'est celui dont la croissance a été la plus rapide, dont les progrès sont les plus grands, dont l'évolution est la plus prodigieuse et dont la diffusion est la plus universelle. Et déjà venant le compléter, venant lui inculquer une universalité plus grande encore, venant précipiter d'avantage son mouvement, la télévision, sortie des limbes, est sur le point d'apporter au cinéma un rebondissement dont nous ignorons les limites.

« *Il faut de tout pour faire un monde* », dit un autre proverbe français. On ne peut juger le bien qu'en le comparent au mal, la bonté à la méchanceté, la beauté à la laideur. C'est pourquoi je pense que tout film, bien entendu jusq'à une certaine limite, peut apporter dans l'oeuvre éducative sa contribution. C'est là que la filmologie doit nous rendre de grands services. Elle peut nous guider, nous initier nous apprendre ce que nous devons apprendre aux autres à notre tour. Tous les problèmes que pose la filmologie sont des problèmes qu'il faut résoudre car leur solution nous amène à comprendre des faits sous leur angle plus réel nous permettant ainsi d'en tirer des leçons pratiques pouvant améliorer ceci ou modifier celà. La filmologie augmente nos connaissances et nos conceptions pédagogiques dans le domaine du cinéma éducatif.

Ce qui est nécessaire sur le plan national devient indispensable sur le plan international.

« *Pour se connaître il faut se voir et se voyant il faut s'entendre* ». Aujord'hui le cinéma nous permet de réaliser cette affirmation.

A sa naissance, en 1930, le Comité International du Cinéma d'Enseignement et de la Culture — CIDALC — a pris pour devise: « *Le rapprochement des peuples par l'image* ». Plus tard il en a pris une autre qui est l'ultima verba du Président Franklin Délano Roosevelt: « *Pous devons cultiver la science des relations des hommes entre eux* ».

Cette phrase prononcée par le Président des Etats-Unis en 1945 peu avant sa mort, résume tout le programme du CIDALC, résume aussi le sujet même de ce que aujourd'hui j'ai l'honneur de tracer en grandes lignes devant vous.

Le CIDALC qui a pu, grâce à l'Italie, comme vous le savez, ouvrir à Rome dès le 1er Juillet de l'an dernier le Centre International qui éxécute son programme, a déjà réalisé sur le plan qu'il s'est assigné, en accord avec l'UNESCO et avec l'aide de nombreux pays et de nombreuses organisations, des activités concrètes qui ont permis une large collaboration entre les peuples dans le domaine du cinéma éducatif. Le CIDALC continue à travailler dans ce sens avec l'espoir de voir se développer plus encore ses buts et ses moyens.

Il est bien entendu que l'éducation des enfants, de la jeunesse et des adultes doit être adaptée à la mentalité, aux uses et coutumes, aux conceptions, aux différentes contingeances qui font le particularisme de chaque entité humaine, de chaque race, de chaque peuple, de chaque pays. Mais il y a des facteurs éducatifs qui sont communs à tous quelque soit le coin de terre où on est né. Le même soleil apporte à *tous* ses rayons bienfaisants.

Il en est de même pour le cinéma éducatif. Ce sont ces facteurs communs que nous avons le devoir, chacun dans notre spécialité, chacun dans nos efforts et dans notre bonne volonté, de faire rayonner de plus en plus sur un monde lequel, malgré son désaroi actuel, est avide de savoir et de connaissances nouvelles. Ce sont ces facteurs communs qui doivent dicter notre devoir, qui doivent nous obliger à nous pencher sur l'enfance pour lui tendre la main, sur la jeunesse pour

la guider, sur les adultes pour les éclairer.

Cette tâche est considérable, pleine parfois d'embûches, mais si pleine de satisfaction lorsque le but en est atteint.

Dans l'esprit des Nations Unies, dans celui de l'UNESCO, dans celui de ceux qui nous donnent l'exemple par leur abnégation, leur travail, véritable apostolat, nous devons persévérer, car persévérer c'est réussir.

Dans ce domaine devrait régner l'union universelle la plus totale. Dans ce domaine devrait être bannie toute politique. Dans ce domaine les efforts de tous ne devraient faire qu'un seul effort.

Ce n'est qu'alors que ce secteur du cinéma ne sera plus « le parent pauvre » de l'autre. Ce n'est qu'alors que comme l'autre ce secteur du cinéma pourra toucher des masses de plus en plus nombreuses.

Cette union, cette collaboration que je considére indispensable a déjà eu un commencement d'exécution. Nous devons nous en réjouir et souhaiter un élargissement toujours plus grand de cette coordination d'efforts communs.

En effet, il s'est tenu sur l'initiative et sur l'invitation de l'UNESCO, du 2 au 7 avril derniers, à Paris, une réunion internationale des Experts du film. A cette réunion furent invités également à titre d'observateur les organisations internationales non gouvernementals.

Le CIDALC, qui a l'origine s'appelait le *Comité International pour la Diffusion des Arts, des Lettres et des Sciences par le Cinéma,* et qui depuis la guerre s'appele le *Comité International du Cinéma d'Enseignement et de la Culture* dirige ses activités exclusivement dans le secteur du Cinéma Educatif, d'Enseignement et Culturel.

A la réunion de l'UNESCO le CIDALC a pu prendre pendant une semaine des contacts journaliers non seulement avec l'UNESCO et les Experts Internationaux du Film mais encore avec les dirigeants des organisations internationales à carcactère privé, spécialisées chacune dans une des branches du Cinéma Culturel.

Ainsi, le CIDALC, l' O.C.I.C., la Fédération Internationale du Film d'Art, la Fédération Internationale du Film Scientifique, la Fédération Internationale des Archives du Film, la Fédération Internationale des Ciné-Clubs, l'Institut International de Filmologie, ont pu confronter leurs activités, ont pu, pour la première fois, jetter les bases d'une collaboration, ont pu enfin soumettre en commun à cette réunion des Experts du Film leurs voeux et leurs suggestions, dont cette conférence de Paris a largement tenu compte.

En outre les dirigeants de ces organisations non gouvernementales, quoique ayant été invité comme observateur, ont pris part aux travaux des commissions créées pendant cette conférence de Paris.

Le CIDALC a pu faire valoir son point de vue et soumettre ses suggestions et notamment en ce qui concerne le cinéma pour les enfants, points de vue et suggestions que la Conférence des Experts a adoptés dans ses résolutions finales.

Comme je vous l'ai dit il faut se réjouir de ce résultat qui marque et qui souligne dans le domaine du cinéma éducatif le commencement d'une collaboration internationale.

Déjà avant la guerre, le CIDALC s'était attelé à cette tâche. Il avait pris l'initiative d'un film sur « le Danube » et tous les pays riverains, Allemagne, Autriche, Hongrie, Yougoslavie, Bulgarie, Roumanie avaient accepté de collaborer à cette oeuvre de rapprochement entre des peuples de race, de religion, et de civilisation différentes.

Ils avaient accepté de mettre en commun l'apport de leurs paysages, de leurs richesses naturelles et industrielles, de leurs arts, de leur folklore, de leurs coutumes, de leur esprit, afin de pouvoir, dans une même bande cinématographique, apporter à travers le plus grand fleuve d'Europe, aux enfants, à la jeunesse et aux adultes du monde, la connaissance de leur âme et celle de leur esprit.

Malheureusement le manque de sagesse de certains par le déclanchement d'une guerre, dont nous subissons encore aujourd'hui les effets, a obligé le CIDALC de rennoncer à cette magnifique réalisation et combien utile.

Néanmoins le CIDALC est entété dans ses idées, lorsque ses idées doivent apporter aux humains des connaissances pouvant transformer non seulement leur mentalité mais encore leur sentiment.

C'est pourquoi le CIDALC avec la collaboration de la France, de la Suisse, de l'Autriche, de la Yougoslavie et surtout avec celle de l'Italie est en train de réaliser avec les « Alpes » ce qu'il n'a pu faire avant 1939 avec « le Danube ».

Il espère que ce film « La Communauté des Alpes », lorsqu'il sera terminé, illustrera sa devise et servira à une meilleure compréhension des hommes entre eux et qu'il apportera donc ainsi sa contribution à une meilleure entente entre les peuples.

Le cinéma éducatif et culturel, dont la dénomination aride effraye à premier abord car on semble y voir une chaire professorale et l'ennui d'une longue leçon, le cinéma éducatif et culturel par ses images mouvantes et sonores grave profondément dans l'esprit du plus jeune et dans celui du plus âgé les disciplines, les goûts, les créations, les généreux élans qui font *du savoir* ce que nous autres hommes avons de plus précieux ».

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734

ACHIRA CUROSAWA: *Rasho - mon*

ACHIRA CUROSAWA: *Rasho - mon*

ACHIRA CUROSAWA: *Rasho - mon*

ACHIRA CUROSAWA: *Rasho - mon*

SLATAN DUDOW: *Nostro pane quotidiano*

PETER LORRE: *Der Verlorene*

PETER LORRE: *Der Verlorene*